

BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

ESTETIKA EROTSKOG TEATRA
ESTHETIQUE DE LA THEATRE EROTIQUE

Zbornik priredio Radoslav Lazić

Autorska izdanja, Samizdat
rlazic@open.telekom.rs
064 18 00 139

Recenzenti

Mr Dragana Martinović
Prof. dr Radoslav Đokić
Tomislav Gavrić

Unos teksta

Tatjana Mihailović Soldat

Dizajn

Dušan Karadžić

Štampa, HADAR, Beograd, 2014.

Tiraž: 500

Distribucija

011 414 49 18
064 665 16 72
065 300 28 72

ESTETIKA EROTSKOG TEATRA

Da li je nagota na sceni moralna ili obscena?

Zbornik priredio Radoslav Lazić

NIKOLAJ JEVREJINOV / JAN KOT
PATRIS PAVIS / JEŽI GROTOVSKI
JOVAN ĆIRILOV / VIKTOR BEK
KATALIN LADIK / MIROSLAV PAVIĆEVIĆ
PETAR SLOVENSKI / MIRJANA MIOČINOVIĆ
RITA FLEIS / RIČARD ŠEKNER



Beograd, 2014.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.01(082)
176:792(082)

ESTETIKA erotskog teatra ili obscena?/Nikolaj
Jevrejinov... [et al.], zbornik priredio Radoslav
Lazić. - Beograd : R. Lazić, 2014 (Beograd :
Hadar). -80 str.; 21 cm

(Biblioteka dramskih umetnosti)

Tiraž 500. - str. 7'10: Estetsko zadovoljstvo
u erotskom teatru: predgovor /Radoslav Lazić.

ISBN 978-86-84283-47-6

1. Евреинов, Николай Николаевич,
1879-1959 [аутор]

а) Позориште- Естетика - Зборници

б) Еротска уметност - Позориште - Зборници

COBISS.SR-ID 212027916

SADRŽAJ

Radoslav Lazić P R E D G O V O R ESTETSKO ZADOVOLJSTVO U EROTSKOM TEATRU	7
Volfgang BEK EROTSKO POZORIŠTE	11
UVODNA RAZMATRANJA O FENOMENU NAGOTE U TEATRU Nikolaj JEVREINOV NAGOTA NA SCENI	13
Ježi GROTOVSKI DA LI JE NAGOTA U TEATRU MORALNA ILI OBSCENA? ANTROPOLŠKI I ESTETIČKI ASPEKTI TELESNOSTI	29
Jan KOT JA I TELO	29
Patris PAVIS TIJELO	34
EROTOLOŠKE PREDSTAVE U ISTORIJI POZORIŠTA Rita FLEIS EROTSKI TEATAR U ANTICI	37
Mirjana MIOČINOVIĆ FRANCUSKO EROTSKO POZORIŠTE XIX VEKA 40 SVEDOČANSTVA O EROTSKOM PERFORMANSU I TEATRU Jovan ĆIRILOV EROTIKA NA BITEFU	46
Pea FRELIH – Jens HAJLAKER GOLI GLUMAC	51
Radoslav LAZIĆ EROTSKI PERFORMANS I HEPENING	53
Radoslav LAZIĆ REŽIJA EROTSKOG TEATRA	57
Radoslav LAZIĆ REŽIJA EROTSKOG MJUZIKLA OH, KALKUTA	72
O AUTORU I PRIREĐIVAČU	80

P R E D G O V O R

Radoslav Lazić

ESTETSKO ZADOVOLJSTVO U EROTSKOM TEATRU

Da li je nagota na sceni moralna ili obscena?

- Ako je zaista *Theatrum proprie sacrarium Veneris est.* –

Teatar je, zapravo, Venerino svetište, kako to misli Tertilijan u svom delu *O predstavama* (Terulianum, *De spectaculus*) onda nema dileme o moralnosti ili opscenosti na pozorišnoj sceni. Kada je reč o fenomenu erotskog svaka nedoumica je bespredmetna. Pred lepotom erosa na scenskom svetištu, pa na životnoj pozornici, u kojoj igramo polne ili erotske uloge, kao *Sine qua non – uslov bez koga nema* - niti može biti života na zemlji, svaka rasprava je izlišna. *Medio in vita in Theatro sumus – U pozorištu smo u središtu života – iako je Teatar manje i više od života*, pozorište je u istinu život sam. *Teatar je stvarno jedina živa umetnost*. Ovde nećemo govoriti o manipulacijama i samomanipulacijama kojima savremena konzumentska, egomanska, patološka civilizacija toliko izložena. Neki bi rekli od kad je sveta greh je na sceni.

U pravu je pisac Longo kada u spevu *Dafnid i Hloe* tvrdi misao o Erosu: “*Jer od svih ljudi niko Erosu nije pobegao, niti će mu ko pobeći, dok postoji lepota i oči koje je gledaju.*”

Moć imaginacije predstavlja osnovu estetskog zadovoljstva u predstavama erotskog teatra. Erotika je imanentna pozorišnoj umetnosti od Dionizijskih igrara, i još pre, u kulturnim ritualima posvećenim falusnim ceremonijama pa sve do telesno nagog Living teatra u našem vremenu.

Likovne predstave akta (lat. *actus* – čin, pokret) u svetskoj istoriji umetnosti od *Vilendorfske Venere* do Pikasovih *Gospođica iz Avinjona*, pa sve do danas, jesu primeri koji potvrđuju tezu o postojanju erotskih predstava na umetničkim i svakdašnjim scenama različitih fenomenoloških vizibilnih i vizuelnih prizora, kao samosvojnog umetničkog žanra. Prikazi ljudskog tela i njegove nagote mogu se raz-

matrati i kao estetski fenomen u filozofskoj antropologiji. Malo je reći da je akt predmet umetničkog i estetskog oblikovanja koji služi kao model u slikarstvu ili vajarstvu, ostvaren kao crtež ili likovna studija, već je fenomen likovne estetske erotske predstave.

Ono što se u nas naziva nagost ili nagota (engl. *naked*, franc. *nud*, nem. *aktstudie*, rus. *akt*, ital. *ignudo*), idejno-estetska osnova svekolikog oblikovanja erotskog fenomena u umetnosti. Nago ljudsko telo je u središtu likovnog scenskog estetičkog erotskog univerzuma. Iza predstava nagote krije se ontološka suština čovekove kosmičke pojavnosti i njegove efemerne telesnosti, u vremenu i prostoru. Predstave ljudskog tela kao estetskog erotskog fenomena jeste pitanje *sui generis*, pitanje postanka sveta: ko smo? odakle smo? kuda idemo? kako postojimo?...

Paleolitske umetničke predstave i forma viva u obliku *Vilendorfske Venere* svedoče nam, da već u ishodištu civilizacije čoveka, postoji pojava erotskog umetničkog predstavljanja.

Najstarija istorijska razdoblja utemeljuju civilizaciju erosa i njegovu ikonografsku erotološku predstavu. Motiv akta sadržan je u svekolikom likovnom, scenskom, filmskom, vizuelnom i vizibilnom umetničkom stvaranju. Estetska evolucija ovog motiva pokazaće kako se taj fenomen širi ka žanru, a žanr će, u eksploziji moderne umetnosti i, naročito njenim postmodernim aspektima, transcendirati u erotsku, moćan pokret svetske umetnosti. Erotske predstave su i predmet svakojakih manipulacija od kojih su najgori pornografski seksualni pokazivački genitalni doslovni anatomske prizori.

Akt se kao tehnički problem realizuje u brojnim materijalima, bilo da se radi o slikarskim, vajarским ili grafičkim predstavama: akt se oblikuje olovkom, ugljenom, kredom, bojom, u kamenu, u mermeru, u glini, u gipsu, u bronzi, u drvetu, itd. Na sceni, filmu ili u drugim predstavljajčkim formama akt je predmet navviše estetske erotske predstave, ali i predmet svakojakih manipulacija od opscenih prizora do patoloških morbidnosti...

Klasična helenska plastika oblikuje akt u mimetičkoj podražava-lackoj idealizaciji ljudskog tela sledeći princip prirodnih proporcija, kao što su to činili Miron, Fidije, Poliklet, Praksitel i dr. U istoriji umetnosti, u zapadnoevropskoj tradiciji, akt će, relativno kasno, dobiti mesto bitnog motiva. Kasni Srednji vek i gotika uglavnom variraće

predstave aktova Adama i Eve, krajnje šematizovano i stilizovano. Iz tog vremena su Adamova vrata katedrale u Bambergu, prva polovina XII veka, kao i Radovanov portal, katedralne crkve u Trogiru, iz 1240. g. Ikonografske predstave Isusa Hrista prikazuju u totalnoj nagoti, s velom preko pola.

Renesansa će početi predstavljati akt u traganju za lepotom ljudskog tela i, zahvaljujući studijama anatomije, akt postaje jedan od središnjih motiva ove umetnosti. Ljudsko telo se predstavlja u pokretu, stavu, držanju ili položaju koji ga na najbolji način izražavaju kao epohalni ideal. Nije slučajno da su na motivu akta ili različitim motivima stvorena dela izuzetne vrednosti, a često su to remek dela renesansne umetnosti. Mnogi umetnici, u svojim likovnim predstavama akta ili u sklopu svojih najčešće mitoloških tema, postigli su visoka umetnička ostvarenja: Đorđone, Mikelandelo, Ticijan, Tintoreto, Direr, Rembrant, a u kasnijim epohama, Goja, Delakroa, Kurbe, Renoar, Matis i dr. U nas su aktu, kao posebnoj likovnoj predstavi, veliki doprinos dali: Bukovac, Kraljević, Bijelić, Uzelac, Šumanović i mnogi drugi.

Erotik art, u našem vremenu, utemeljuju kao estetski fenomen, bračni par psihologa-seksologa Eberhard i Filis Kronhauzen (Phylis Kronhausen). Oni su godinama sakupljali mnoge slike, skulpture, grafike i dela primitivne umetnosti širom sveta, a sve teme i motivi bili su isključivo vezani za obradu erotskih predstava u likovnim umetnostima.

Erotska ikonografija, u ma kom obliku se izražavala u fokusu ima predstavu ljudske nagote, u detalju ili celini, i nije slučajno da je predmet večernjeg akta na umetničkim školama, ili uopšte studije ljudskog tela, savlađivanje idejno-estetske osnove i likovne propodeutike, likovnog obrazovanja i vaspitanja, bez koga nema i ne može biti upita u tajne likovog stvaranja, tehniku, umetnost i estetiku vizuelnog izražavanja, jeste u središtu likovnog stvaralaštva.

Nago telo i čovekova nagota, njegove likovne predstave i likovno oblikovanje koincidiraju s najfinijim estetskim predmetom savlađivanja tajni umetničkog plastičnog oblikovanja. Iza likovnih predstava ljudskog tela kriju se antropološka pitanja estetske transpozicije života u umetnost, ali i njenog povratnog dejstva umetnosti i života. Otuda se o erotik art-u može govoriti kao najživotnijem obliku umetničkog koncepta. U ovoj magičnoj umetnosti čovek se ogleda u drugom,

stupa s njima u odnos estetske komunikacije. Još je Eros, sin Marsa i Venere, a u grčkoj mitologiji bio je to sin Aresa, boga rata, i Afrodite, boginje lepote i ljubavi – govorio je Platon u *Gozbi* – on je taj koji prenosi bogovima ono što je ljudsko, a ljudima ono što dolazi do bogova.

Erotske predstave u likovnim umetnostima pokazuju principe likovnog oblikovanja "više psihičke nego fizičke prirode", pa, ipak, našu pažnju najviše zaokuplja estetika erotske ikonografije.

Erotika i njene predstave u likovnim, kao i drugim oblicima umetničkog izražavanja (književnost, igra, ritual, balet, opera, film, radio, televizija, video itd.) pojavljuje se tamo gde se očekuje sugestivnost, spontanost, prirodnost, ali i tamo gde se neočekivano javlja aluzija, metafora, sinegdoha, ali i tamo gde se ne očekuje, kao pasija, opsesija ili čak erotički delirij. Čim se iskazuje kao nakaradnost, opscenost ili pornografija, pa čak i kao patološka erotomanija, bilo da je reč o simboličnim, stilizovanim, naturalnim ili hiperrealističkim prikazima tvrdog erosa, erotološke predstave se pretvaraju u drugu krajnost i zatvaraju se u "pornografsku umetnost", samodovoljnu i lišenu svake estetske funkcije.

Erotika, vodi računa o subjektivnim estetskim činjenicama, o zadovoljstvu i lepoti.

Pa, ipak, brojne su upotrebe i zloupotrebe erotike i erotik art-a, uprkos milenijumskim tabuima, kultovima i represijama. Erotika je, kao i njene umetničke predstave, predmet svakojakih manipulacija koje računaju na ljudske potrebe i libidoznu nužnost svekolike seksualne polnosti. Skriveno profite iz erotskih predstava izvlače razni "izdavači" i multiplikatori novinarske, pozorišne, filmske i druge provicijencije. Isključiva predstava seksualnosti i njenog akta pojavljuje se kao pornografija. Psihoanaliza erotske ikonografije, pre će nas odvesti estetskim pitanjima likovne umetnosti, ali neće ostaviti na miru temeljna pitanja "veštine umetnosti postavljanja pitanja": Šta je eros? Čemu erotska umetnost? Zašto erotske prestave? Šta je smisao erotske ikonografije? Koja je svrha erotskih slika? Itd.

Panorama savremenih estetičkih ideja i razmatranja civilizacije erosa i njegovih ikonografskih predstava na sceni, filmu ili televiziji trebalo bi, sada i ovde, čitaocu da pruže ne samo estetičke odgovore, već, rekao bih, pre svega, estetsko zadovoljstvo u tekstu, ali i više od toga, lepotu u erotskim predstavama.

EROTSKO POZORIŠTE

Teško je precizno definisati erotsko pozorište, a zbog same raste-gljivost termina „erotika“, definicija se može doseći samo približnom terminologijom. I Aristofanova komedija „Lisistrata“ je bez sumnje erotska, iako se zbog toga ne podvodi automatski pod erotsko pozori-šte. Isto važi i za Klajstovu *Pentiseleju*, Šekspirov *Otelo*, Vedekindovog *Duha zemlje*, koji tematizuju erotske probleme, a da ne razvijaju ovaj aspekt. Da bi se izbegla klasifikacija velikog dela svetske drame kao erotskog pozorišta, a time i rastezanje pojma u takvoj meri, da se gubi smisao, erotsko pozorište treba u daljem tekstu razumeti kao formu pozorišta u kojoj seksualna komponenta ljubavi, čulnost u svim njenim formama ispoljavanja, postaje određeni sadržaj i zadobija od-govarajuću „golu“ formu. (...)

Jedna od posledica ovakvog stanja jeste činjenica, da su predstave posebno „pornografskih“ komada retko bile posećene do poslednjeg mesta. Danas se tako nešto retko dešava; eventualno može da pomo-gne analiza u pogledu sadržaja ex negativo: dela erotskog pozorišta su u toj meri nerealistična i veštačka, da su predstave bivale zabranjiva-nje već iz fizičkih razloga. Zbog iznuđenog tajnog karaktera, erotsko pozorište postaje - i to ne u zanemarljivom delu - pozorište ljubavnika i to na kućnim pozornicama, pri čemu se odustajalo od profesionalnih glumaca, a granice između izvođača i gledalaca pomerale. I ovde su, ipak, granice raste-gljive.

Erotsko pozorište se, za razliku od zvaničnog pozorišta, može po-zvati na kontinuirane tokove tradicije samo u određenoj meri. U naj-većoj meri, nosilac erotskog pozorišta je dotični vladajući sloj društva. U 18. veku je to uglavnom bilo plemstvo, koje je ustupilo mesto gra-đanstvu u 19. veku. U predrevolucionarnom 18. veku je erotsko po-zorište bilo ekskluzivno, ali ne i potisnuto u tajnu subkulturu, jer je bilo društveno prihvaćeno, što se je u narednom veku promenilo. Erotsko pozorište je postalo odraz zvaničnog dvostrukog morala, društvenog

licemerja. Umesto izraza prirodne čulnosti koje je imalo u 18. veku, erotsko pozorište je zadobilo lažno pohotan momenat.

U toku tzv. seksualne revolucije šezdesetih godina 20.veka, erotsko pozorište je doživelo novi polet. Pozorišta poput „Theatron Erotikon“ u Minhenu izvodila su „erotske“ komade Pikasa, Maklura i drugih autora, inscenirala Lukijanove „Dijaloge kurtuzana“ i Mopasanove pripovetke, ali su na kraju zakazala na jednom paradoksu: s jedne strane zbog granica, koje su crtale moralne predstave erotskih izvođenja, i uglavnom zbog dopuštanja pornografije rečju i delom, s druge strane. Sa preobraćenim moralnim predstavama, do izražaja je došao i komercijalno pozorište koje sve više naginje ka erotici; komadi slični revijama kao što je *O, Kalkuta* doživeli su serijske uspehe; Genetove ili Arabalove drame koje se bave erotskim opsosijama izvodile su se u gradskim pozorištima. Kao što je već pomenuta Aristofanov *Listrata* spajala erotsko i političko pozorište, moderni komadi kao što je T. Kupferbergov „Ficknam“ obuhvatala su oba ova aspekta. Moralno ogorčenje zbog navodne erotske razuzdanosti i dalje je pokrivalo odbijanje političkih namera prikrivenih u komadima. Kako je seksulanost, barem zvanično, bivala potisnuta, tako je i autentično erotsko pozorište gubilo na značaju i privlačnosti.

(Odlomak)

Prevod Sabina Nikolić

Leksikon EROTIKA

UVODNA RAZMATRANJA O FENOMENU NAGOTE U TEATRU

Nikolaj JEVREINOV

NAGOTA NA SCENI

Uvodni tekst Nikolaja Jevrejinova za ilustrovani zbornik radova „Nagota na sceni“, Sank-Peterburg (2012), koji su pored njega priredili: Peter Altenberg, Jevgenij Bepjatov, Vitkovski, Nikolaj Kuljbin, V. Lačinov, Pjer Luis, slikari I. Mjasojedov i Normandi.

Od najstarijih vremena kod svih naroda nago ljudsko telo predstavlja najsavršeniji izraz svetske lepote.

Umetnička lepota nastala je kasnije. Lepota religije, a prema tome i dobrote, isto tako, shvaćena je znatno kasnije.

O prirodi izvan ljudskog tela, o pejzažu, počelo se govoriti tek posle smrti Solomona fon Rejsdela (Salomon van Ruysdael), a tačnije tek posle smrti Žana Žaka Rusoa „gorski predeli“ svrstavani su u kategoriju lepote i još je Madam de Stal smtrala Šavajcarske planine odvratnono-nakaznim.

Ljudsko telo je bilo, jeste i biće lepo.

Za slikara ono je radost neponovljivih boja i radost crteža, večno novog, izazovnog, koji neprestano podstiče stvaralački duh, nadmoćan, da u konačnom rezultatu ovekoveči neiscrpnii ornament božanstvenih linija.

Za vajara, surovog ključara u odnosu na najnežniji reljef u prirodi, ono je istinski predmet umetnosti.

Za arhitektu – ono je najlepša građevina sveta, dostojna obitelji carskog duha.

Za muzičara – ono je izvor očaravajućeg iskonskog ritma, koji harmonijom izaziva pesmu plesa – kolevku savremene muzike.

Za pesnika ono je čarobni izraz lirike, neuhvatljive grubim rečima ma kako iskusna bila njihova mreža.

I napokon, za čoveka, za svakog od nas, - ono je delo Božjih ruku, - ruku najiskusnijeg Slikara, Skulptora, Arhitekta, Muzičara i Pesnika.

Ima li na svetu odeće, koja bi bila dostojna da obuče to telo – plod Božanskog stvaralaštva?

Naravno, nema je, ne može je biti.

Nije se rodio još takav Tedeski, ni takav Vort, koji bi uspeo da pronađe materijal i formu, dostojan materijalu i formi ljudskog tela.

Koža ubijenih životinja, njihovo perje, krzno, svila, trava, lan, kopriva, minerali i metali – sve to služi samo zaštititi, a ne ukrašavanju tela koje se ni sa čime ne može uporediti.

Ne može se ukasiti nešto što je lepo manje lepim.

Samo nam se čini da je to moguće.

Modistkinje i obučari uobražavaju da su njihova dela estetski bolja od božanstvenih. Ali upravo zato oni i nisu ljudi u visokom smislu te reči, već su samo «modistkinje» i «obučari».

Ljudi, oni pravi, neizopačeni, koji nisu sitničavi, već veliki ljudi, - oni su uvek shvatali, da ako postoje bogovi, onda oni nesumnjivo hodaju goli, tačnije nagi, i stvarali su njihova obličja u vidu obnaženih prekrasnih figura.

I ne samo bogove, već i ono što su želeli da predstavljaju apstraktno, idealizovano, znači u redu višem, nego što je pojedinačno, konkretno, takođe su crtali, vajali ili opevali u vidu obnaženog bića. Instinkt im je govorio, da nema ničeg većeg, niti išta lepšeg od nagog ljudskog tela, da se dalje od toga nema kud ići u traganju za prekrasnim, značajnim, koje imponuje svima i svakom; i da se odeća odnosi na akcidentalno, nevažno, nepotrebno, dok je poriv usmeren ka esencionalnom.

Alegorijska figura, izraz ideje dobra, mladosti, snage, genija, nezostavno je naga; jer drugačije nije moguće, u protivnom ona je danak malograđanskoj uslovnosti, izopačenosti, gluposti, nedovršenoj misli ili neukusu, zato što je suprotna našoj prirodnoj predstavi o uzvišenom lepom, božanstveno-prekrasnom.

Tako nam se čini shvatljivim naizgled čudni srednjovekovni običaj, ali i običaj poznijih vremena, da se u susret junacima, vitezovima i kraljevima šalju potpuno razgolićene devojke u cvatu njihovih devo-

jačkih formi. Građani su ukrašavali domove zastavama, prostirali tepihe po drumovima, posipali zemlju cvećem i retkim rastinjem, trošili novac na skupocene poklone, pisali pesme i govore u čast heroja, hodali širokim ukrašenim ulicama u podaničkim paradama, klanjali se, uzvikivali reči zahvalnosti, blagosiljali i hvalili ratnike, - ali svega toga im je bilo malo da potpuno izraze svoju zahvalnost. I tako su surovi, religiozno-fanatični birgeri smatrali obaveznim da zarad ponoćne predstave o njihovoj usrdnosti u čast milog junaka razodenu svoje voljene kćeri i da im nalože da igraju u tom neobičnom izdanju oko njegovog bojnog konja. Više od toga se nije moglo dati, nije se moglo izmisliti, stvoriti. Oni su poklanjali pogledu junaka njihovo poslednje blago: nagu lepotu devojačkih tela.

Ali upredo sa religizno-estetskim odnosima, ili umesto njih, ili posle njih nago ljudsko telo (ovoga puta ispravnije golotinja) izaziva kod ljudi i drugu vrstu odnosa, odnosa privlačnosti pola prema polu. Upravo privlačnost, ali ne i razvrat, što treba čvrsto imati na umu, razumno razdvajajući prirodnu zdravu pohot, bez koje, kao što znamo, ne bi bilo produžetka ljudskog roda, od veštačkog uzbuđenja, koje za sobom povlači hiperstaziju polnog osećanja, u početku polni razvrat, a za njim i duhovni, koji u konačnom vidu rezultira odumiranjem ljudskog roda.

Nevini spartanci su se bavili gimnastikom zajedno sa devojkama, nagim kao što su bili i oni sami.

Divlji narodi, obično nagi, takođe nisu znali za razvrat sve do najezdi evropskih kulturtregera s njihovom licemernom reformom kostima.

To je s jedne strane.

S druge strane – bacite pogled na «najkostimiraniju» naciju, Francusku i setite se razloga koji su naveli Emila Zolu da napiše svoje čuveno „Fécondité“.

Nesumnjivo, kostim je u znatnoj meri razlog razvrata, pošto izazivajući veštačko polno uzbuđenje, on pruža mogućnost, takozvanoj, eroskoj intrigi. Jer maskirano, - svejedno da li lice ili telo, - ne može a da ne izazove „intrigu“ i kod najpravnodušnijeg čoveka.

Ovde se ne radi o slučajevima vezanim za klimatske uslove, već o poreklu kostima tamo gde ti uslovi ne igraju nikakvu ulogu.

Tvrdim da je prvobitni kostim pre svega telesna maska, a potom ukras ili zaštita od oštre temperature, atmosferskih padavina, prašine i sl.

Telesna maska!... Nisu slučajno monasi nazvali rupičaste šavove na haljinama srednjevekovnih iskušenica „ključaonicama đavola“ – „trous du diable“. Kako je to psihološki tačno, precizno i oštromno.

Uparedo sa psihologijom maske može se definisati, po mom mišljenju, još jedan faktor kostima: seksualna tendencija oduzimanja i isticanja lascivnih detalja. Prikrivaju se, na primer, samo delovi tela; i ne toliko radi „intrige“ koliko radi uzbudljivog kontrasta boja i oblika između pokrivenih i nepokrivenih delova; na primer, tamna boja odeće i blistava koža, ili suprotno od toga, blistavi bljesak nakita naporedno sa tamnoputim tenom, tanak struk i pune obnažene grudi i t. d.

I eto desilo se nešto lažno i štetno: primetivši „opadanje morala“ od tako proizvoljne i vešto sračunate izložbe nagote, vlastodršci, umesto da kažu „dole vaše maske, dole pogubna intriga, dole lukavstva izložbenih okvira nagote, dole odeća“, - stavili su zabranu na samu čistu, nevinu i korisnu nagotu, koja ništa drugo, osim estetskog odnosa ili umerene, zdrave pohoti ne može da izazove kod normalnog čoveka.

Otpočeo je stid od nagog tela, stid, koji nema ničeg zajedničkog sa prirodom, ali, koji se kao prirodno dobro, podržava od strane državnih vlasti, ubeđenih u pogubnost nagote i koji se zato svim sredstvima trude da od nje sačuvaju građane, kao od nečeg sramnog. Setimo se samo javnih telesnih kažnjavanja obnaženih tela! – navodno, gledajte na sramotu obnaženosti i neka vas obuzme osećanje stida... Ali jadno čovečanstvo u ovom svetu, u kojem ima tako malo utehe i u kojem se najbolja od njih izdaje, izvuklo je sladostrast iz tog stida, pretvorivši ga u erotsku maniju flagelantizma.

Borba s nagotom je izazvala suprotne rezultate.

Danas kao da se to shvata. Tačnije otpočinje da se shvata.

Početak XX veka započeo je pobedama Isidore Dankan i sistema doktora Milera.

Ako je XVII vek, u smislu stila kostima „vek Ludvika“, XIX vek „Imperija“, „mille huit cent trente“ i „četrdesete godine“, onda je XX veku (sada je to već jasno) suđeno da bude „vek nagote“. Već sada

nećete naći makar malo napredniju devojkicu koja ne nosi leti sandale na bosu nogu, samo ako njena stopala nisu izobličena od uske obuće.

Nagota je danas postala tema kako higijene, sporta, tako i estetike.

Razume se, - dozvoljeno je dvosmisleno se smešiti kada se u kabareu pred pijanom publikom pojavi bosonoga diva, koja se na specifičan način odnosi prema vrednostima obnaženosti, ali ne može se drugačije, nego sa potpuno ozbiljnim interesovanjem gledati na odricanje od trikoa uvaženih glumica i glumaca naših velikih pozorišta, u krajnjem slučaju, ako ne želiš da ispadneš prostak.

Nazvaću imena, koja mi prva padaju na pamet. Apologete nagote, koji su praktično realizovali na sceni to novo credo savremene umetnosti su: glumica Imperatorskog malog teatra Gzovska, glumica Imperatorskog Aleksandrinskog teatra Vedrinska, glumica Imperatorskog Marinskog teatra Kuznecova, glumac Imperatorskog teatra Šaljapin, glumci Imperatorskog baleta Fokin i Mordkin, glumica S.-Peterburgskog malog teatra Valerska, glumica Teatra V. F. Komisarževske Ljubavina, Svobodina i Barinskaja, glumac Teatra V. F. Komisarževske Mgberov, glumica Starinskog teatra Rigler, glumac „Novog teatra“ L. B. Javorskoj, N.N.Urvancov, glumica Kijevskog teatra Duvan-Torcova K.L. Sokolova, glumac Kijevskog teatra „Bergonjje“ V. A. Blumental-Tamarin i dr.

Ova imena, prema kojima se naša publika ne može odnositi drugačije nego s poštovanjem, dovoljno govore sama za sebe. Ali kultu nagote, u vezi sa antičkom plastikom, sa zadovoljstvom se predaju ne samo profesionalni umetnici, već i mnoštvo ljubitelja i ljubiteljica iz našeg realnog high-life. Pomenuću samo nedavnu predstavu književnika i umetnika novog pravca, u kojoj je nastupilo dvanaest lepotica estetski obnaženih, ljubiteljica fashione krugova peterburgskog društva.

Borba glumaca za održanje nagote na pozorišnim daskama potpuno je razumljiva i prirodna: scena mora da nam pokazuje prekrasnu istinu, a šta je bolje ovaploćuje od estetski obnaženog tela?

Naporedo sa scenskim umetnicima za nagotu u teatru bore se i naši poznati slikari. Neću ovde navoditi sadržaje mojih razgovora sa mnogima od njih na tu zaista aktuelnu temu, primetiću samo da većina njih saoseća sa stremljenjima glumaca-nudista. Uz to pogledi nekih

glavešina savremenog slikarstva su dosta jasno izrečeni u nedavno objavljenom novinskom intervjuu, i meni preostaje samo da doslovno navedem njegove suštinske delove:

N. K. Rerih

«Prošle godine gledao sam Idu Rubinštejn u Bakstovom kostimu i primećujem da je bila u nečemu što je više od kostima.

Imala je na sebi toliko ukrasa i ogrlica, koje su sputavali sve linije njenog tela, tako da uopšte nisam dobio doživljaj nagote...

Mislim da po tom pitanju treba da se pođe od opšteg pravila: da li je nešto lepo ili nije lepo?

I ako je nešto lepo, onda sve ostalo pada u vodu.

Tada se ništa nikome ne može prigovoriti.

To je isto, što i slika na kojoj je masa nekih nesuvislosti.

Ali ako ta slika odaje utisak lepote, onda se sve nesuvislosti zaboravljaju i ona ima pravo na postojanje.

U umetnosti postoji samo jedan princip: lepota.

Uzmite sve poznate, «riskantne» slike starih majstora: italijanskih, flamanskih, španskih, ne treba čak ni da ih imenujemo.

Zašto se oni ne osuđuju?

Zato što rizik sižea zamenjuje umetnička izrada...

Uopšte uzev u umetnosti je najvažnije, da ništa ne šokira.

Čim se to postigne – umetnik ili glumica izlaze kao pobednici.

Ali meni se čini da težnja ka nagoti traži od glumca strašnu odgovornost.

To je i suviše težak zadatak.

- U kom smislu?

- Zato što prave lepote ima jako malo.

Tako da svako ko rizikuje da pokaže svoju telesnu građu pretenduje na stvarnu lepotu».

L. S. Bakst

«Bilo bi kratkovidno i nepravedno tražiti uzroke te pojave u gubitku stida, t. j. jednostavno u pornografiji.

Upravo suprotno tome, ma kako izgledalo neobično na prvi pogled!..

Novi ukus odgovara novom pokretu u umetnosti uopšte, a posebno pozorišnoj. Kao «reakcija» na prethodno pokoljenje moralista, jadnih ljudi kancelarija i kabineta, svremeno mlado pokoljenje se

bacilo na sport, gimnastiku, fizički rad, ples; jednom rečju na pokret – kao što usedeli čovek žudi da potrči, da bi mu proradio krvotok».

Pojavio se «kult zdravog tela, punog života i pokreta», suprotan jučerašnjem kultu – poluobnaženog, izopačenog, otrovno-pikantnog.

Umetnici, glumci, pisci, a za njima i napredna omladina, svi skupa (možda i bez svesti o tome) traže i propovedaju taj «novi pravac».

Ako je nešto pornografsko, onda to naravno, gospodo i gospođe, potiče iz «farse», koja se u gaćama i kombinezonima iz večeri u večer razmeće po scenama.

Ali, naravno, prekrasna je i čista Isidora Dankan, i njeno «bosonožje», koje je samo još jedan dokaz da stremimo kultu Grka, ka prekrasnom, zdravom i čistom u svojoj obnaženosti – telu!»

A. J. Golovin

«Po mom mišljenju potrebno je da čovek ima talenta da bi javno obnažio svoje telo...

Uzmimo Dankan...

U običnom životu ona se ne može nazvati lepom.

Video sam je izbliza, i njena spoljašnjost nije ništa posebno.

Najobičnija žena.

Ali kada ona pleše – to je sama čarolija!

Bez obzira na neke nedostatke figure, svaka njena poza, svaki njen pokret je neverovatno plastičan i lep...

Video sam mnoštvo «bosonogih» mnogo lepših od Dankan, ali nijedna nije na mene ostavila takav utisak lepote.

Nijedan kostim ne može da se uporedi s lepotom čovekovog tela.

Nedavno je u cirkusu izvodio vežbe s tegovima neki stari Englez.

U fraku je izgledao čak bolesno.

Upale grudi, figura nikakva.

Ali kada se svukao i obnažio svoje telo – zadovoljstvo ga je bilo gledati.

Ponavljam potreban je poseban talenat da bi se preuzeo rizik izlaska na scenu bez odeće.

U tom smislu glumice se nalaze u istom položaju kao i slikari, koji izlažu nedovršene stvari.

Ne može svaki umetnik da dozvoli sebi takvu smelost, a smo oni koji veruju sebi i znaju da će to kod njih ispasti dobro»...

Čini se da je sve u redu i da ništa ne smeta evoluciji nagote na sceni.

Međutim, samo «se čini».

U stvarnosti, kao što sam primetio, razgolićavanje lako može da postane predmet eksploatacije od strane kabaretskih diva, u čijoj je «umetnosti» ni foi, ni loi, a najviše ima komercijalnog interesa da se što pre dođe do žive robe. Već danas, kao što se neko slikovito izrazio „nema kafane, u kojoj ne šljapkaju bosim nogama razvratnice na radost i veselje gurmana“.

Uporedo sa estetskom nagotom pustila je korenje u znamenju umetnosti i pornografska nagota. Ova prva još uvek nije uspela da se razvije u svoj snazi na sceni, kako se u predvorjima umetnosti već počela profanisati i banalizovati u tolikoj meri, da se kod publike lako može roditi sumnja u vrednosti kulta scenske nagote.

Knjiga koju predlažemo „Nagota na sceni“ predstavlja, s jedne strane pokušaj osvetljavanja ovog problema, a s druge ona je zbornik filtriranog materijala, koji će, možda, poslužiti čitaocu da konačno razreši ovo novo pitanje u našoj i bez njega skroz prožetoj svemogućim problemima pozorišnoj umetnosti.

Nije na odmet primetiti da je „literatura“ po ovom pitanju krajnje skromnih razmera. Od knjiga koje su se pojavili u štampi mi smo za ovaj zbornik mogli da iskoristimo samo radove poštovanih dr Vitkovskog i Nasa „La nu au théâtre“, brošuru de Eraskija „Le nu sur la scène est-il impudique ou artistique“, knjigu Isidore Dankan „Ples budućnosti“ i tekstove Petera Altenberga i Pjera Luisa. Sve ostalo, kao što je npr. „Les deshabillés au théâtre“ Montorgejla i druge knjige tog tipa apsolutno ne sadrže podatke, koji bi mogli da posluže kao izvori literature.

1913.

Prevod: dr Enisa Uspenski

DA LI JE NAGOTA U TEATRU MORALNA ILI OBSCENA?

Temu današnje konferencije postavili su sami učesnici. Pitanja koja su im upućena, mogu se rezimirati rečenicom:

Da li je nagota u teatru moralna ili opscena

Jedan moj prijatelj primetio je kako se često ponavlja reč razgolićavanje u mojoj knjizi *Za siromašno pozorište*. Ova se reč može shvatiti na različite načine: napustiti sve što je za našu odbranu, odreći se svega što nas skriva; prema tome, sve suprotno od: skrivati se. To znači biti nag, i to u doslovnom smislu, dakle, i telesno nag. Kad sam govorio o razgolićavanju, hteo sam da ostavim otvorenu svaku mogućnost interpretacije, jer mi je stalo do totaliteta. To je imalo za posledicu da su se određeni reditelji uvek pozivali na mene kad bi pravili "nago" pozorište. Moj utisak o tome? Kažu da su se prvi misionari, kad su došli u Indiju, uplašili skulptura Maje i rođenja Budinog jer su podsećali na svetu Bogorodicu. Uz to, bili su uplašeni i od Svete porodice, Šive, Parvatisa i deteta sa slonovom glavom koje se zvalo Ganeša. Mislili su da je ove slike i mitove načinio đavo kao neku vrstu klopke za hrišćanstvo. Sad ih razumemo, jer i sam imam slično osećanje. Osećam se kao neko ko se borio za jednu stvar, i onda iznenada saznao da je ona savršeno izopačena.

Ne mislim da se naš današnji problem može analizirati u naučnom smislu, sasvim egzaktno, jer ako me pitate kako definisati pornografiju ili opscenost, ne bih umeo da dam egzaktnu definiciju. Samo osećam da postoji jedan fenomen koji funkcioniše kao opscenost. Kad sam bio vrlo mlad, jedan od mojih drugova ponudio je da mi pokaže album sa pornografskim slikama. To su bile reprodukcije skulptura iz najrazličitijih epoha koje je on sakupio. Bez sumnje, velika umetnička dela. Za njega su funkcionisala kao pornografija. Postoji, dakle, određeni stav u gledaocu koji je u tome odlučujući. U pozorištu, više nego igde, postoji jedna javna faza rada. Ako nagota i seks ne predstavljaju

vrata ka totalitetu ljudskog bića, onda smo suočeni sa fenomenom pornografije. To zavisi od gledaoca, pa, ipak, šta je pozorište učinilo da bi sprečilo ovakav stav gledaoca?

Pitali ste me, na primer, zašto se *Postojani princ* nije odrekao svoje kecelje preko kukova. Zbog toga, da bi se sprečilo da stvari dobiju drugačije značenje za gledaoce.

Kad kažem, da mogu da izrazim samo određene utiske i psihički stav, onda je to u vezi sa kategorijom seksa koja za mene, bez sumnje, predstavlja svaki aspekt života. Nema racionalnih argumenata kojima bi se ovo *zašto* objasnilo. Mogao bih da pronađem te argumente, ali to bi bilo, samo i jedino, racionalizovanje. Verujem, najzad, da ono što je za čoveka intimno, sme da bude poslednji bastion onog što izaziva našu pažnju, što niti sme da bude obezvređeno, niti obeščašćeno. Obešćastimo li i ovaj aspekt života, među ljudima nije više moguć autentičan odnos. Ali, ako je stvaralački čin, čin ljudske iskrenosti, onda on uključuje i otkrivanje intimne sfere.

Kako se manipuliše nagim teatrom?

Smatram da se u vašem društvu mogu primentiti određene pojave koje su kao poruka, kao pismo koje se mora dešifrovati i shvatiti. Na jednoj strani je odbacivanje veštački odnegovanog društva – ono što se manifestuje u fenomenu dece cveća ili mladih iz Vudstoka. Na drugoj strani su pojave omalovažavanja ljudske intimnosti, koje se naročito mogu videti u pozorištu. Opšte je poznato da nagota za neke od ovih mladih ne znače samo nagotu kože, nego da ide preko toga. Oni žele da predstave seks bez pogrešnog nasleđa naše tradicije, bez predstave da se seks poklapa sa zlom. Oni smatraju da se seks mora obraditi kao prirodni deo života, kao jedna strana života koja fascinira i koje je, gotovo, sveta. Otvorenog predstavljanja seksualnog ima u komadima koje sam video u Njujorku. Uprkos tome, razlika je velika. To je razlika između istine i obrtanja istine. Mlade u "nagom" teatru iskorišćavaju stariji. Ko dopusti da bude manipulisan, sam je za to odgovoran.

Video sam dva izvođenja mjuzikla *Stomp* koji su igrali teksaški studenti. Prvi put, odmah posle premijere u Njujorku, bio sam uhvaćen. Činili mi se da je to čisto, nedužno, nešto autentično ljudski,

osećao sam poštovanje za ove mlade ljude, osećam sam da ono što čine, čine u dubokoj saglasnosti sa samim sobom. Možda je to bila pojava tog dana, jer poni po malo improvizuju svakog dana. Kada sam prvi put video *Stomp*, video sam jednu predstavu koja nije imala apsolutno ničeg komercijalnog, nego je bila ljudska, naravno, nedužna, u osnovi, za odnose u njoj. To je bila kao neka vrsta reakcije da odloži sve veštačko, forma u kojoj se izražavalo sopstveno poverenje, forma u kojoj se išlo u susret sopstvenom otkrivanju.

Onda sam video *Stomp* još jednom, posle deset predstava. Pokazala se jedna sasvim drukčija igra, doduše, još uvek sa tragovima autentičnosti, ali mnogo nasilnija, mnogo više za publiku, sa namerom da se postignu efekti, da se publika veže. Upitao sam igrače za razlog ove promene. Odgovorili su da je kritika pronašla premalo nagote i premalo politike. Ne čini mi se da je za žaljenje stav kritičara, nego činjenica da su ovi mladi ljudi već zavisni od određenog mišljenja. Oni su već dospeli u ruke onih koji će njima manipulirati. Umesto da se opiru i da ostanu u saglasnosti sa svojim sopstvenim životom, žele da budu prihvaćeni i da postanu objekti. Oni još ne prave komercijalno pozorište, ali su već učinili prvi korak i smatram da je to vrlo značajno. Razlika između nagote u prvoj i drugoj predstavi je razlika između nagote koja je sačuvala vrednost lične glumčeve intimnosti i nagote izložene publici na uvid. Ona ovde počinje da biva robom.

Seksualnost kao dokaz razoružanja.

Izgleda mi da su određene predstave, ovde, i fenomen mladih iz Vudstoka, dve strane jedne te iste poruke: ono što se može uzeti iz fenomena Vudstoka preobraćeno je u fenomen pozorišta i izneto na scenu. To je isto, ali funkcionira suprotno. Poslednjih meseci beležio sam, svoje utiske u različitim prilikama, najpre iz razloga što sam često slušao da se kaže kako društvene manipulacije nagotom smeraju na oslobođenje. Pustimo *Stomp*. Ni u jednoj drugoj predstavi, u kojoj su glavne scene "nag", nisam mogao da pronađem autentičnost. Pre sam imao utisak o nečem veštačkom, što ne razotkriva glumca, već, naprotiv, deluje kao neka vrsta maske. On je nag, umesto da bude iskren. A ne: on je iskren, dakle, nag. Ta gola koža delovala je kao neka vrsta kostima i blokirala je autentične impulse. To mogu, ako re-

ditelj, hladnokrvno da analiziram. Žive su bile jedino reakcije u ravni mehaničkog i telesnih pokreta. Ali nije bilo zaista intimnih reakcija. Umesto otkrivanja seksualnog života, video sam proste i neiskrene stereotipe seksualnih pokreta, nešto dečje, nešto klišetirano, što je htelo da bude seks. Mnogi koji učestvuju u ovakvim predstavama, reaguju kao oni koji nalaze zadovoljenje u narcizmu, a ostali kao madone revolucije. "Evo vam. Protiv vas."

A to "protiv vas" nije opravdano, jer su gledaoci uhvaćeni. Tako je čitava situacija lažna. Glumčev čin može da bude javan, ako on, u prisustvu gledalaca zapravo *evocira* svoje razgolićavanje, svoje nago priznanje. To je apel, dokaz njegovog razoružanja. On doziva i svedoči o nečemu što inače nije moguće u uslovima društvenog prostora, i zato traži drugačije uslove u radu, i drugačiji stav prema sebi.

Kad sam pribeležio svoja zapažanja, potražio sam u fenomenu Vudstoku objašnjenje šta u ovom pokretu znači nagota. Ovde ima, verujem, ljudsko značenje: težnja za tim da se čovek *razoruža*, da zbaci sve veštačko, da oseti poverenje, tj. da bude čist. Može se reći da se otkriva čistoća, ili težnja za njom, za poverenjem, za mogućnošću da se bude onakav kakvi smo, da čistoća postaje moguća, opravdana, da sama traži da se ispolji. Ništa ne sakriti. Verujem da i ovde možda odgovara reč razoružanje koju sam godinama upotrebljavao u vezi sa glumčevom umetnošću.

To je klica procesa, ali ne i sam proces, jer on može i mora mnogo dalje da nas odvede, do transcendencije, ili, kao bih rekao, do čina prekoračenja. Svuda, gde ima vrednosti, ocrtavaju se i senke. Kod dece cveća primetio sam to u dvostrukom pogledu: najpre egzistencijalne vrednosti za grupu, ne u grupi, nego za grupu, tj. u osnovi biti takav kao i ostali članovi grupe, tj. odbiti konformizam nasuprot potrošačkog društva i zameniti ga konformizmom nasuprot sopstvenog sveta. Drugi aspekt je neka vrsta posvete mladosti i telesne svežine prema starosti i telesnoj slabosti. Ako mladost sama funkcioniše kao vrednost, onda je to vrlo sumnjivo. U to baca senku, jer se suviše približava psihičkim pojavama fašizma. Nije slučajno da se u istoj generaciji stvaraju grupe maloletnih siledžija. Ali, ponavljam, to je senka jedne vrednosti.. Sve to rađa težnju za pristojnim, dakle, istinskim životom u svetu koji je stran i prljav, težnju za nalaženjem samog sebe, za izbegavanje Lažnog i Veštačkog, za nalaženje egzistencije koja nije pre-

rušena! I ovde ima pometnju kad se vrednosti kontakta i komunikacije otkroišu. Istinski kontakt nastaje tamo gde ne postoji potreba za razmišljanjem o njemu ili traganje za njim (on je kao vazduh, kao dah, ili uopšte ne postoji). On nastaje iz nas samih kad se ne skrivamo.

Telo kao roba i reditelj kao podvodač.

Traganje za telesnim otkrivanjem, u predstavama koje sam video, principijelno nije nikada funkcionisalo kao intimni, nego kao javni čin, tj. bilo je za publiku, za njeno pridobijanje. Čovek mora da bude naljučen i besan da bi svoje telo opravdao kao robu. A ono što je sramno, to je upravo činjenica da to zavisi od gledalaca: dakle, roba je. Ovdje je dostignuta tačka u kojoj doslovno počinje da funkcioniše ono što sam nazvao metaforom glumac-kurva. Reditelj, kojeg sam nazvao rediteljem-podvodačem, počinje da funkcioniše u istom smislu. Obeščašćenje počinje često nedostatkom postojanosti, u pozorištu, i u životu. Čovek može odmah da dobije ono što se postiže, inače, ulaganjem celog života i posle dugog puta. Mogu se odmah obrati plodovi, steći uspeh i slava. Ne ostaje, dakle, vremena za traganjem za suštinskim, traži se društveni uspeh, traži se da čovek bude priznat i čuven. Umesto da se pošten bude do nagote, do razoružanja, poziva se gledalac i oni se svlače. Za to je moje ime poslužilo kao alibi do pre, otprilike, dve godine,

Bez sumnje je moguća nagota koja je više od toga, koja je otkrivanje ljudskog bitka. U određenim trenucima, ljubav, na primer. Da li je ona moguća u našem radu? Ako naš rad nije samo ono što je estetski, društveno, itd., nego i polje na kojem se konfrotiramo sa našom sopstvenom istinom, našim sopstvenim otkrivanjem, sa "ja sam onakav, kakav sam", onda je *tu* nagota još više moguća nego u svakodnevnom životu. Ali, u tom slučaju, nije cilj nagota kože, nego nagota celog čoveka, čovekove suštine.

Odbaciti svaku uniformisanost, svaku koprenu, otkriti se, lišiti se, gotovo, sopstvene kože. U tom leži nešto što od nas traži potpuno predavanje. Ako smo naoružani, ne možemo da budemo iskreni, jer onaj koji je naoružan, skriva se iza oružja. Hoćemo li da budemo razoružani, neophodno je da se odrekemo svega što ne pripada neodvojivo našoj suštini. U ovom smislu sam upotrebljavao reč otkrivanje. Bez

razoružanja, bez otkrivanja, iskrenost nije savršena. A kad kažem otkrivanje, onda uključujem sva značenja reči, i telesno, u svakom odnosu. Na ovom putu razoružanja, odricanja od svih oblačenja, svih velova i maski, glumac će daleko stići na putu ka totalitetu. Ovde leži osnova i ona je čista. U ovom momentu, glumac može da sazna kroz koji proces iskrenosti mora da prođe i koja je to nekontrolisana reka malih, gotovo nevidljivih impulsa koji se pojavljuju u momentu u kome više nije problem ne lagati, jer se čovek daje onakav, kakav je.

Stvaralačka snaga ne sme da bude iskorišćavana.

Ovi impulsi obelodanjuju najnepoznatije i najneočekivanije strane u biću glumca kao ličnosti ili bolje rečeno, kao individue i sina svoje vrste, sina ljudskog roda. Ne nalazim drugu reč da bih definisao ovo u ravni naših ljudskih iskustva – ne u religioznoj ravni, u hrišćanskom ili drugom smislu – nego, upravo, ovu: sin ljudskog roda, *čovekov sin*. Sin ljudskog roda priprema se da pokaže šta znači biti sin ljudskog roda. Čovekov sin priprema se pokaže nagotu, seksualnost, razoružanje, iskrenost, integritet ljudskog bića, zapravo. Savršeno nag, čak i kad ga za vreme javnog vršenja njegovog čina skriva kostim. Nikada se ne sme manipulirati onim što je najbliže stvaralačkoj snazi.

Dugo je bila deformisana predstava o izvorima života u našoj civilizaciji, i to kroz hrišćanstvo. Ne samo i jedno kroz hrišćanstvo, ali ono je jedan od razloga. Postojala je uvek jedna potajna predstava o izvorima života, tj. seksa, i otuda, i tela, negativan pojam po kojem je ovo područje sumnjivo, nečisto, prljavo. Puritanac ima negativnu predstavu o izvorima života. On može da zaželi da je potisne ili sakrije, kao što mora da ostane zapretano. Sa tim se mogu asociirati samo tabui i prljavi vicevi. Isti nedovoljan respekt vlada i kad se, kao u nekim njujorškim pozorišnim trupama, seksu priđe "tehnički" i kad se njime manipuliše. Fenomen "nago pozorište" može se razumeti i kao nastavak bulevarskog pozorišta, kao trgovina dražima, što, naravno, nije novo. Ako se tako posmatra u pozorištu se odavno odvija trgovina dražima i ljudskim intimnostima, i to je ponižavajuće. Dražima, tj. seksualnim nagonom, može se trgovati u obliku bulevarskog pozorišta XIX veka, ili u obliku nagote u javnosti, a u budućnosti će biti još

moгуće u obliku izvedenog koitusa kojem će gledaoci aplaudirati. To su samo pravno različiti oblici, fenomen ostaje isti. On se odnosi na iste simptome koji vladaju ljudima u njihovom svakodnevnom životu. Čovjek koji manipulira svojom seksualnom prisutnošću (ili svojim telom), već je podjeljen na objekt i subjekt. Nagota i seks nisu istiniti u ovoj vrsti pozorišta. Oni su odvojeni, odvojeni od ljudskog bića i, ono što je najčudnije, oni samo imitiraju nagotu i seks. U tome ne leži odgovor na izazov (izazov koji bi zahtevao potpuno odricanje od teatra kao trgovine telom); to je samo sredstvo da se isporuči nova roba. Sa teorijskog stanovišta, postoji pometnja između nagote i seksa kao maske (čega ima kod ove vrste komada), i nagote i seksa kao odricanja od maske. To je način veštačkog izbegavanja ovoga razoružanja, sprovođi se naoružanje.

Za ispovest – protiv sistema.

Jedna od učesnika govorio je danas o Žanu koji trči ovamo-onamo u ljubavnoj sceni između Marije Magdalene i Nedužnog u *Apocalypsis cum figuris*. Za njega je to erotski i seksualni fenomen, a ja bih ga označio kao fenomen izvora života. On je rekao da je u toj sceni, kao u *Postojanom princu*, osetio nagotu velikog intenziteta i bez traga nudizma. Mogu da kažem da smo u traganju za onim što nazivam sinom ljudskog roda i da dovršiti taj čin, proces *ljudskog sina*, tj. proces nagote, znači ispovediti se. Ne može se u pojedinostima odrediti put koji do toga vodi. Do izvesne mere on se može definisati, ali ne rečima, već praksom. Iskrenost je u svom poslednjem otkrivanju, u svom totalitetu, dakle, i telesno, psihički i seksualno moguća. To uvek zavisi od prirode ljudi koji vrše stvaralački čin, od njihove čiste i poštene spremnosti koja određuje individualne susrete na radu. Ne verujem da reditelj, reditelj-podvodač, može da bude, za glumca koji se uputio ovim putem, neko ko mu se suprotstavlja, da bude izazov.

Sve stvari koje sam pojedinačno naveo, mogu da budu primeri među nizom drugih primera. Sve ono što sam rekao, a što se može dovesti do sistema, bezvredno je. Taj sistem bi hramao isto onoliko koliko to ostali sistemi čine. Ako u ovome što sam rekao ima nečega, što neko od učesnika može da razume kao čisto lično saopštenje, za njega i ni za koga drugog, onda sam postigao ono što sam hteo da izra-

zim. Svaka formula koja je za sve i opšte važeća, već je iskrivila svoj smisao, kao mašina koja propagira nove parole koje treba da uvere da su i nove istine. Ostaće samo ono što je za svakog učesnika bio poziv, u kontekstu njegovog života i iskustva. Za svakog učesnika je to nešto drugo. Samo to je istinito. Želeo bih da zaključim molbom da mi oprostite sve zabune koje sam prouzrokovao u prošlosti i koje ponovo prouzrokujem. Možda se mora stvoriti još više zabuna da bi se postiglo individualno razumevanje koje prevazilazi reči.*

Preveo: Branislav Milošević

* *Scena*, 2, 1972, 52-57.

ANTROPOLŠKI I ESTETIČKI ASPEKTI TELESNOSTI

Jan KOT

JA I TELO

Fonema I, a još češće SI ili PI, sačuvana je u indoevropskim jezicima. U engleskom - u *sea* i *ocean*. U francuskom u *pisser*, reči koja označuje javni nužnik, koji se u Parizu zove i *boites a boissons*. Dok je Ježi Stempovski poljske pisce u Parizu nazivao: *pissage polonais*. U Poljskoj fonema SI ima bogatu semantiku: *siusiu*, *siusiumajtka* i *siksa* (pišati, piškiti, popišulja). Deca za isto kažu: *siusiek* i *siuska* (piškenje, šoranje). Takođe *sikawka*, *sito* i *siklawka* imaju slično značenje. Blizu Zakopana nalazi se *Murzasiczka* - šuma preko vode.

Uvežbavanje piškenja u nošu započinje veoma rano. I veoma je intenzivno. Dete odvojeno od sise uči se da kaže "piš, piš". Muškarci ne pišaju na ulici; čak u Varšavi, gde je javnih nužnika malo, više vole da se pomokre u kapiji ili na stepeništu. Žene nailaze na veće prepreke. Jedna američka feministkinja napravila je karijeru tako što su je nakon knjige u kojoj je otkrila da muškarci i žene različito pišaju, pozivali na najpoznatije univerzitete: muškarci mogu stojeći, a žene moraju da čučnu. Čučanje je intimnije i po svoj prilici sramotnije. U pionirskim, vojnim ili sportskim logorima muškarci izlaze napolje, prave par koraka, vade kurac i bez ikakvog ustezanja pišaju. Žene su lišene tih ugodnosti. Mladići rado pišaju jedan pored drugoga, čak se takmiče ko će pišati dalje. Žene su lišene te zabave. U planiranju bioskopskih, pozorišnih dvorana, mesta za zabavu postoji isti broj toaleta za muškarce i žene. Zbog toga se na pauzama stvaraju dugi i često problematični redovi za ženske toalete. Muškarci, kada su sami u stanu, ne zatvaraju vrata nužnika. Žene uvek zatvaraju.

Vremenom radost i lakoća pišanja nestaju i s obzirom na pravednu nepravdu kod muškaraca se pojavljuju problemi s prostatom.

U toj podeli na ja i moje telo, na ja i mene ili u meni, odnosi žena i muškaraca prema telu su drugačiji. Žene su usađenije u svojim telima, makar zbog menstruacije i defloracije, sa kojima započinju svoj

seksualni život. U svojim su telima ili moglo bi se reći, da je telo neprestano u njima. Mada su odnosi između mene i moga tela u različitim periodima života različiti. Pre svega drugačiji su kod mladih muškaraca i žena. Recimo, noge ženama ne služe samo za hodanje već i za pokazivanje. Kada grudi rastu, postaju erotska atrakcija. Tela su retko samo muka već i saznavanje sebe i sveta. Zagnjuren i smo u telo kao u mlaku vodu. Bez obzira na detinjstvo, bolesti i starost telo nam ne smeta, a ni mi njemu ne smetamo. Kada su nas naučili da tražimo nošu, piškenje prestaje da bude tegoba. U kasnom detinjstvu telo nam pruža radosti. Kada devojčice otkriju klitoris, on postaje deo njihovog noćnog ili večernjeg rituala. Ali i strogo čuvana ili ponekad sramna tajna otkrivanja vlastitog tela. Kod mladih muškaraca prva seksualna ulaznja u tajnu protiču drugačije nego kod žena, ne predstavljaju nešto zbog čega se stide ili se manje stide, često ga čak praktikujući i imenujući zajedno s vršnjacima. Uostalom, kada se opraštamo od detinjstva, telo samo reguliše potrebe i seksualna uživanja preko polucija koje mladići i muškarc i prihvataju bez stida, tj. brzo ih zaboravljajući.

Meni i drugima koji pišu o tim pitanjima nedovoljno je jasna zavisnost muškaraca i žena od tela. Kod muškaraca od rane mladosti do starosti ud vodi nezavistan život. Nalazi se van nas, tako reći je poseban, često ima vlastite funkcije. "Kada on hoće, ja neću", napisao je Didro, a "kada ja hoću, on neće". To je potpuno drugačija zavisnost nego zavisnost devojaka i žena od materice. Seksualne igre drugačije protiču kod mladih muškaraca i mladih žena: onda kada su prestale da budu tabu, tolerišu se i primaju bez stida.

Od košulja od kostreti, koje su monasi vekovima oblačili na golo telo, do bikinija ili današnjeg monokinija, mnogo šta se promenilo.

Odnosi između ja i mene - mada prilično nejasni termini - u različitim periodima i civilizacijama, čak u svakom od nas, u zavisnosti od uzrasta i zdravlja, prilično se menjaju.

Ponekad telo je u nama, ali smo i mi često u telu. O tome se dosta pisalo, mada je izražavano drugim terminima, međutim mene ovde interesuje situacija u kojoj nas telo okupira, ostavljajući nam premalu slobodu izbora. Kada me boli stomak, onda me boli. Međutim, bol stomaka mogu lako da isključim iz sebe. Ali, kada me bole zubi, zubobolju teško mogu odložiti, da bude nešto posebno. Zubobolja me obuhvata celog. Ponavljam: vladamo nad vlastitim telom ili telo vlada

nama. Čini se da su žene više u svojim telima nego muškarci, posebno otkad je Eva počinila greh, osuđena na menstruaciju i gubitak ili čuvanje devičanstva. U raznim epohama to im je komplikovalo život. Jer, u mnogim arapskim zemljama gubitak nevinosti pre bračne ceremonije preči smrću.

Naše telo glađu, žeđu, umorom, nemoći ili višečasovnim snom daje nam do znanja da postoji. Sve te potrebe tela, koje su tako reći njegovi glasovi, u različitim periodima i civilizacijama podležu različitim dresurama. Jednostavno rečeno: napola su priroda a napola kultura. Malinovski, koji se često smatra začetnikom savremene antropologije, pisao je o seksualnom životu divljaka. Odnosno, do Malinovskog se mislilo da od seksualnih običaja "divljaka" do viktorijanskog monogamnog braka vodi neprekidan put napretka.

Za sociologa i antropologa od seksualnih odnosa ponekad su važniji njihovi nazivi, od *make love* do "voljenja" i "spavanja zajedno". U vreme poljskog baroka promene u jeziku katkad su bile značajnije od običaja, što pesnik Semp-Šažinjski potvrđuje stihom "i voleti i ne voleti je teško". *Fucking* i sve njegove opšte poznate poljske ekvivalente ne treba ni pominjati, jer su ispisani u svakom klozetu.

Čudilo me je što se jezički tabui ne odnose na delove tela već na njihove nazive. Moja mlada poznanica, koja već više meseci sa svojim dečkom upražnjava najrazličitije oblike seksa rekla mi je, oprostite mi za terminologiju, jer i sam imam problema s njenim pominjanjem: "Devojka iz dobre kuće ne kaže 'pička'". Tako da nisam mogao saznati kako se danas ta stvar naziva. Iz čega se može zaključiti da se nešto može raditi, ali da je bolje ne imenovati ga.

Što se više približujemo orgazmu više volim njegov naziv iz devetnaestog veka od brojanja orgazama u ženskim časopisima i razgovorima sekretarica - jer sve više tonemo u jezik naših tela. Premda, kojih naših? Na engleskom i francuskom orgazam se naziva "umiranje", "mala smrt" (*I am dying, La petite mort*). U terminima drugih disciplina signali koje šalju izvidnice su kao poruke koje se nadovezuju jedna na drugu, međusobno se mešaju i sve češće ih zaglušuje šum, koga se ne možemo osloboditi. U kopulaciji postoji poklapanje sa umiranjem, u kome se mešaju sva čula: dodira, vida, mirisa, često i sluha. Što se više približujemo orgazmu iščezavaju granice našega tela. To se naziva čulno uživanje. U orgazmu nestajemo u telu partnera

ili partnerke. Na vrhuncu ne znamo gde se završava naše telo, a počinje ono drugo, u grču, jauku i međusobnoj ovlaženosti. Žene povremeno priznaju da se na vrhuncu uzdižu, ne znajući prema čemu, ne želeći da znaju to. Muškarcima na vrhuncu često se čini da propadaju duboko. Međutim, takođe ne znaju gde je jama u koju propadaju i koliko je duboka.

Jedna od najpreciznijih knjiga o tome i, naravno, ne samo o tome, jeste Balzakova *Fiziologija braka*. On piše da ljubavnici ili supružnici u periodu vatrene erotike treba da spavaju u jednom krevetu. Da se bude u međusobnoj ovlaženosti, znoju, pronalaženju ruku ili nogu koje su se izgubile u rukama i nogama drugog tela. Čini mi se da ovome najviše odgovara poljska reč “spółkowanie” (polno opštenje). Dok se u istoj sobi, u posebnim krevetima bude oznojeni, izgužvani, raščupani ponaosob. Stoga smatram da Balzakove opaske zaslužuju da budu upamćene.

U različitim periodima života i u različitim civilizacijama drugačiji je tabu pišanja i sranja. Novina je, ako se to može nazvati novinom, damski toalet, u kome se sve češće odigrava radnja engleskih i nemačkih komada. Katkad je to zajednički toalet. Prilično me je iznenadilo kada sam pre više decenija u jednom studentskom domu pitao gde je toalet i kada sam na njemu ugledao natpis “Brothers and sisters”. U vreme borbi s tako zvanim patrijarhalnim moralom na jednom od najcenjenijih američkih univerziteta studentkinje su odlučile da će pisati i srati zajedno s kolegama. Nisam se time baš oduševio.

Swift je jedan od malobrojnih pisaca koji su upražnjavali jezičke provokacije. Objavio je poemu, a možda samo kraću pesmu naslovljenu sa *Stella sra*. *Stella* je bila otelotvorenje ženstvenosti i lepote. Ta provokacija možda je ipak bila irskog porekla.

Džojls je svojoj budućoj ženi, koja je bila kelnerica ili nešto slično, oduzeo himen prilikom prvog susreta, na klupi u Dablinu koja nije bila naročito udaljena od ostalih. Njegova pisma njoj u Dablin, u vreme njegovog prvog već postbračnog boravka u Trsta, gde je predavao engleski, tek su nedavno objavljena. Ne cenim naročito biografistiku, ali u analizi remek dela katkad su iluminacija.

Džojls joj je zabranjivao da daje bilo kome gaćice na pranje. A i zahtevao je, o čemu više puta u pomenutim pismima piše, da piša. u njegovom prisustvu.

Starost - poslednja pauza između činova. Telo se lagano osamostaljuje i odlazi. Ispadaju zubi, noge postaju najpre neposlušne, zatim bezvoljne, bešika izmiče kontroli. Za starijeg gospodina i gospođu ponižavajuće je kada im treba menjati pelene kao odojčadi. Ponižavajuće je i za telo i za davno ja, ali zapravo zbog čega je ponižavajuće?

Tamne pipci čula i ceo svet nestaje u magli. Slabi vid, sve više izneverava sluh. Možda se najduže zadržava čulo ukusa, mada zahteva sve jače začine. Poslednja nadmenost vida je opažanje dugih nogu mladih žena, rastavljenih ili podizanih, koje ocrtavaju tesno pripijene gaćice dok sedaju u auto. Jedna od radosti sluha je *Eine kleine Nachtmusik* koja dopire iz druge sobe i glas u telefonu s druge strane brežuljka poput Vilijevoj u Beketovim *Srećnim danima*.

Pamćenje tela je varljivo, fragmentarno i rupičasto. Lako zaboravlja i na uživanja koja samo povremeno doziva nekakvim signalom ili ih čak ponavlja. Retko je verbalno, iako povremeno u njemu odjekuje nekakav nametljiv refren, usamljena rečenica ili samo reč. Katkad je to samo akcenat, na osnovu koga razlikuje bližnje od tuđinaca. U tom pamćenju retke su slike, a češći glasovi. Najbolje se pamti dodir, katkad miris parfema ili kolonjske vode muškaraca, a katkad samo znoja. Pamćenje je neverno kao sve ostalo što je u nama telo, čak samo ja. Katkad se u njemu poput uznemirujućih opsesija vraćaju fragmenti onog što je bilo. Postoji i pamćenje ja, ali to je pre pamćenje poniženja, izneverenosti, neočekivanih impotencija ili dobrovoljnih odricanja iz straha ili pristojnosti. Ne znam da li je ovo najbolja reč, ali u starosti i ja i telo postaju amoralni. Telo se više boji milovanja nego što ga traži. Lagano se gube, međusobno mešaju sati, a kasnije i dani nedelje i meseci. U Santa Monici, gde se retko pamti sneg, mešaju se Božić i Uskrs, a u susednoj religiji Hanuka i Sudnji dan.

Telo se budi posle mučnog sna, a u besanim noćima san priziva kao olakšanje. "O, smrti, sestro sna dođi", posle toga postoji samo tmina. Prema drevnom jevrejskom običaju dok se ne odnese telo umrlog u kući se zaslanjaju sva ogleдалa.

Santa Monika, poslednji dan januara 2000

S poljskog prevela Biserka Rajčić

TIJELO

Franc.: corps; *Engl.:* body; *Njem.:* Körper; *Španj.:* cuerpo.

1. ORGANIZAM ILI MARIONETA

Glumčevo tijelo smješta se, u rasponu stilova glume, između spontanosti i apsolutne kontrole, između prirodnog ili spontanog tijela i tijela-*marionete**, koje se u potpunosti drži na uzici te kojime manipulira njegov "subjekt" ili duhovni tvorac – redatelj.

2. PRIJENOSNIK ILI MATERIJAL?

Kazališna upotreba tijela oscilira između slijedeće dvije koncepcije:

a. Tijelo je samo *prijenosnik (relais)* i nositelj (*support*) kazališnog stvaranja, koje je smješteno negdje drugdje u tekstu ili prikazanoj fikciji. Tijelo je tada potpuno podčinjeno psihološkom, intelektualnom ili moralnom značenju, povlači se pred dramskom istinom, igrajući samo ulogu posrednika u kazališnoj ceremoniji. *Gestualnost** toga tijela tipično je ilustrativna i samo podvostručava govor.

b. Tijelo autoreferencijalni *materijal*: ne upućuje ni na što drugo osim na sebe, nije izraz neke ideje ili psihologije. Dualizam ideje i izraza zamjenjuje monizam tjelesnog stvaranja: "Glumac ne smije koristiti svoj organizam kako bi ilustrirao neko stanje duše; on to stanje mora izvršiti svojim organizmom" (GROTOWSKI, 1971: 91). *Geste* su – ili se barem prikazuju kao – stvaralačke i originalne. U glumačkim vježbama proizvode se emocije na temelju ovladavanja i manipuliranja tijelom.

3. TJELESNI JEZIK

Danas u redateljskoj praksi preovladava tendencija *tijela-kao-materijala*, barem u eksperimentalnom kazalištu. Zato su, oslobođeni utjecaja teksta i psihologije, avangardni redatelji često pokušavali definirati glumčev tjelesni jezik: "novi fizički jezik zasnovan na znako-

vima, a ne riječima", o kojem govori ARTAUD (1964:81), samo je jedna od mnogih metafora. Svima njima zajedničko je istraživanje znakova koji ne kopiraju jezik, nego imaju figurativnu dimenziju. Ikonički znak, na pola puta između predmeta i njegove simbolizacije, postaje arhetip tog tjelesnog jezika: hijeroglif kod ARTAUDA i MEJERHOLDA, ideogram kod GROOSKOG, itd.

Tijelo glumca postaje "provodno tijelo" za kojim gledatelj žudi, o kojemu mašta i koje prepoznaje (poistovećujući se s njime). Svaki se pokušaj simbolizacije i *semiotizacije** sudara s *prisutnošću* glumčeva tijela i glasa, koju je teško kodificirati.

4. HIJERARHIZACIJA TIJELA

Tijelo ne znači kao cjelina. Uvijek je vrlo strogo "podjeljeno" i ustrojeno prema hijerarhiji, jer svako strukturiranje odgovara nekom stilu glume ili nekoj estetici. Tragedija, primjerice, briše kretanje udova i trupa, dok se psihološka drama služi prvenstveno licem i rukama. Pučki oblici naglašavaju gestualnost –čitava tijela. Suprotstavljajući se psihologizmu, mima neutralizira lice i, u nešto manjoj mjeri, ruke, da bi se usredotočila na položaje tijela (*attitudes*) i trupa (DECROUX, 1963). Povrh tih hijerarhizacija prema žanru, valja još uzeti u obzir opću ovisnost tijela o društvenim *gestusima** i kulturnim determinizmima. Jedna od želja *tjelesnog izražavanja** je upravo buđenje svijesti o uvjetovanosti tjelesnog držanja i otuđenosti geste,

5. SLIKA TIJELA

Prema mišljenju psihologa, slika tijela – ili tjelesna shema – oblikuje se u "stadiju zrcala" (LACAN). Ona je mentalna predodžba biološkog, libidonoznog i društvenog. Svako korištenje tijela, na pozornici kao i izvan nje, zahtijeva mentalnu predodžbu slike tijela. Više od ne-glumca, glumac ima neposredno poimanje o svom tijelu, o slici koju pruža, o svom odnosu prema okolnom prostoru, osobito prema svojim partnerima glumcima, publici i prostoru. Ovladavajući predstavljanjem svojih gesti, glumac omogućuje gledatelju da vidi lik i "scenu", da se s njim poistovjeti kao s fantazmom. Na taj način on kontrolira sliku predstave i njezino djelovanje na publiku, osigurava *identifikaciju**, prienos ili katarzu.

6. ANTROPOLIGUJA GLUMCA

Antropologija glumca je u nastajanju. Sačinjavaju je slijedeće hipoteze:

- Glumac nasljeđuje, raspolaže određenim tijelom, koje je već prožeto okolnom kulturom. Njegovo tijelo se "širi" (BARBA) pod utjecajem prisutnosti i tuđeg pogleda.

- Tijelo istodobno pokazuje i skriva. Svaki kulturni kontekst ima određena pravila po pitanju onoga što je dopušteno pokazivati.

- Tijelom se čas upravlja izvana, čas ono samo sobom upravlja. Dakle, ili ga drugi potiču na djelovanje ili djeluje sâm.

- Ponekad je usredotočeno na sebe, i sve skuplja u svome središtu; ponekad nema središta, i smješta se na periferiji.

- Svaka kultura određuje ono što smatra tijelom pod kontrolom ili neobuzdanim tijelom, što smatra brzim, polaganim ili normalnim ritmom.

- Glumčevo tijelo koje govori i glumi poziva gledatelja da zapleše, da se prilagodi interakcijskom sinhronizmu.

- Gledatelj glumčevo tijelo percipira ne samo pogledom, već i kroz pokret, dodir. Tijelo glumca pobuđuje njegovo tjelesno pamćenje, ukupnost njegovih pokreta (*motricité*) i njegovu propriocepciju.

Ostali korelati: prisutnost, mimika, proksemija, glumac, glas.

Bibliografski dodaci: Mauss, 1936; Decroux, 1963; Lagrave, 1973; Bernard, 1976; Chabert, 1976; Dort, 1977 *b*; Hanna, 1979; de Marinis, 1980; Pavis, 1981 *a*; Laborit, 1981; Kryszinski, 1981; Marin, 1985. *

*Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004., str. 371.

EROTOLOŠKE PREDSTAVE U ISTORIJI POZORIŠTA

Rita FLEIS

EROTSKI TEATAR U ANTICI

Teatar je zapravo Venerino svetište.

Tertulijan

Iako se čulnost u antičkom svetu bogat ispoljavalo u antici, za postojanje erotskog teatra u antici kao zasebne zvanično priznate umetničke institucije nemamo direktnih svedočanstava, već postoje teatarski elementi erotskog sadržaja za koje možemo da smatramo da su erotski teatar. Oni su zastupljeni u svim postojećim vrstama antičkih pozorišta.

Jedini primarni izvori antičkog erotskog teatra su ostaci njihovih građevina i poneka maska. Najinformativniji teatrološki izvori su jezički, naime relevantni stručni teatrološki izrazi. Književni izvori, naime, same drame: komedije Aristofanove, pre svega Lisistrata, Aharnjanke i Tezmoforijazuse, potom rimskih komediografa Plauta i Terencija, te tragedije, odnosno satirske igre Eshila¹, Sofokla i Euripida, kao i satire u obliku dijaloga Lukijana, su, u najboljem slučaju, samo sekundarni i tercijerni izvori čija upotrebljivost je uslovljena tačnošću prepisivača. Važni su takođe i posredni podaci iz kalendara i istorijskih spisa kao što su Herodotova 'Istorija', 'O spektaklima' od Tertulijana, 'Komentari Terencija' od Elija Donata, 'Dijalozi o govornicima' Publija Kornelija Tacita, 'Životopisi pesnika' u 'Dvanaest rimskih careva' od Svetonija, najzad u fragmentima mnogih autora, npr. pismima Cicerona i drugih, kao i likovni sadržaji mnogih antičkih vaza.

Širom sveta veoma je bio rasprostranjen običaj tzv. obredne prostitucije koja je obilovala teatarskim elementima, pre svega u hramovima u najstarijim civilizacijama u dolini reka Tigar i Eufrat u kojima se vršio ovaj obred. Obaveza svake nevinih devojaka svih staleža bila je da u hramu prostitucijom skuplja novac za svoj miraz. Na Hiju se zadržao čak do 18. veka n. e. Tu su spadale i sveštenice, kao i svešte-

nici, čiji mladoženja je bilo božanstvo ljubavi. Oni su u službi ostajali najčešće celog života. Hram je tu svojevrsna pozornica sa određenim pravilima. Zavodljiva igra, šminka i kostim potiču iz obrednih plesova ranijih oblika društvene zajednice. U Grčkoj se taj običaj posebno negovao u naprednom i bogatom Korintu u hramu Afrodite u kom je bilo hiljadu sveštenica obrednih prostitutki čak i u doba ranog hrišćanstva, o čemu svedoči i sv. Pavle u svojoj Prvoj poslanici Korinćanima.

Elementi erotskog teatra sadržani su u državnim, svečanostima i Grka i Rimljana. Dionisijske svečanosti su se održavale u Atini, kao i nekim drugim mestima u Grčkoj a kasnije i u Rimu, u više manifestacija u toku godine. Za vreme tih svečanosti u povorci tzv. pompe, članovi svite tzv. thiasos iz raznih religijskih društava, među kojima su najpoznatije menade, u pratnji tigrova, leoparda i lavova koji su na kolima vukli Dionisa, te sileni, tj. ljudi kostimirani u silene, koji su nosili, između ostalih darova, simbol falusa, tačnije, vitlali njime, dok su na drugim, Velikim, tzv. Gradskim dionizijama, na kolima vukli veliki simbol falusa od drveta ili bronz. Predstavljali su različita božanstva: Dionisa, Posejdonov thiasos, koji je posvećen Posejdonu i Amfitriti i dr. Eleuzinske misterije posvećene boginjama Demetri i Persefoni obavijene su velom tajne, za čije odavanje sledila bi smrtna kazna. Stoga se o ovom svojevrsnom teatru ne može ništa pouzdano izreći, ali postoje o tome natuknice npr. u Aristofanovim Tezmoforijazusama.

Ovi narodni običaji takođe su primljeni sa Istoka s kultom Kibele i Atisa. Falus je predstavljao čin ritualnog kastriranja koji se čuva i u mitu o Atisu.

Na gozbama, simposionima i konvivijama, koji su bili u običaju bogatih Grka, Rimljana, Etruraca, Tračana, a verovatno i kod drugih mediteranskih naroda, nastupali su plaćeni svirači i sviračice u frulu, kao i plesači, odnosno, plesačice, te glumci, obično robovi da zabave goste i bili su obrazovani.

Prisustvo žena na ovim svečanostima nije bilo uobičajeno, osim ponekih plaćenih družbenica, žena iz staleža otmenih prostitutki, hetera, široke opšte kulture. One su dokumentovane i u brojnim likovnim prikazima na keramičkom posuđu kao što je grčka statueta od terakote iz Mirine 'Hetera i zvanice na banketu sede na klupi' koja datira iz vremena oko 25. pne. koja se čuva u Luvru.

Elementi erotskog teatra u antici zastupljeni su u početku i u spontanom narodnom teatru različitih žanrova mahom komičnog sadržaja: mim, pantomima, atelana i njima srodni žanrovi. Iz posrednih izvora se zna da su glumci bili muškarci, dok su u mimu učestvovali i žene, pa čak i sasvim gole. Tertulijan od svih vrsta javnih zabava Rimljana najgrublje je osudio glumice u mimu za bestidnost: 'Tako je najviša njena lepota usklađena najviše od gnusnog, koju glumac atelane gestikulira i koju mim kroz žene predstavlja, bezgranično osećanje pola i stida, da lakše kod kuće, nego na sceni pocrvene, koju najzad pantomimičar od detinjstva daje iz tela, da bi mogao da postane umetnik.'

Delikatan je problem utvrđivanja geografskog prostora i istorijskog perioda antičkog erotskog teatra. Na osnovama erotike, koja je nastala iz narodnog nasleđa kulturnog amalgama sa kultom Velike Majke, prvenstveno sa Istoka, cvetao je umetnički erotski teatar antike sa svojom specifičnom dramskom estetikom koji je uticao na potonju evropsku i svetsku dramsku umetnost sve do danas. Sa druge strane, antički erotski teatar se u vreme ranog hrišćanstva postepeno preobražava u obred u kom se značenje kulta tela semantički preosmišljava i iz telesnosti smešta u sferu duhovnosti.

Gotovo sve estetičke kategorije erotskog teatra, iako razučene, potvrđene su u ovom insularno sačuvanom teatrološkom materijalu u komediji i satirskoj igri antičkog sveta, ali i u tragediji, s tim što je erotski sadržaj uklopljen u osnovni dramski rod dela. Specifično umetničko dejstvo medija erotskog teatra u antici određeno je funkcionalnim teatarskim znakom erosa u semantičkom polju telesnog opštenja. Za razliku od života u kome je eros deo samog telesnog seksualnog čina, u antičkom umetničkom erotskom teatru dramska situacija je ni u jednom poznatom pisanom izvoru ne sadrži, čak ni u mimu u kom se pojavljuju i obnažena tela umetnika oba pola, nego je to teatarski znak koji simboliše njegovu pripremu ili posledice. Zahvaljujući toj teatarskoj činjenici je i moguće postići veliki broj različitih dramskih situacija u antičkom erotskom teatru. Međutim, eros je ravnopravan teatarski element sa ostalima, te se dramski sukob može, ali i ne mora odigravati u sferi erosa. U *'Okovanom Prometeju'* u četvrtom činu Zevs proganja Iju zbog strasne erotske želje da je poseduje, a Hera je proganja zbog strasne erotske želje da je zbog ljubomore uništi.*

* Odlomak iz obimnijeg rada, prim. R.L.

FRANCUSKO EROTSKO POZORIŠTE XIX VEKA

U kolekciji *Zabranjeni klasici* (izdavač Žan-Klod Late), pojavila se 1979. godine knjiga *Erotsko pozorište XIX veka (le Théâtre érotique du XIX siècle)*. Prvo izdane ove knjige štampao je tajno u Belgiji, 1864, poznati izdavač Pule-Malasi (Poulet-Malassis) pod naslovom *Erotsko pozorište iz ulice Sante*. Izdavač je tako sačuvao od zaborava tekstove svojih prijatelja koje su ovi pisali za ličnu zabavu i prijateljske sedeljke kod izvesnog Amede Rolana, dramskog pisca o kome se danas malo zna. Tih šezdesetih godina bio je to pisac od ugleda, u čiju su kuću u Ulici Sante, na samom severu Pariza, navraćali čuveni književnici, glumci, novinari, kompozitori, između ostalih Teodor de Banvil, Anri Monije, Žorž Bize, Šamflero, Alber Glatinji. Pored "uživanja u učenim razgovorima", kako bi rekli stari, zajedničko im je bilo strasno zanimanje za pozorište, za koje su mnogi od njih bili i profesionalno vezani. Tako je u Rolanovoj kući stvoreno malo, strogo privatno pozorište lutaka, za koje su domaćinovi prijatelji pisali komade isključivo erotske sadržine. Prva predstava održana je 27. maja 1862. i za nju je bila odštampana pozivnica u čijem je zaglavlju *Erotikon Theatron*. Tom je prilikom izveden komad *Dobar znak* Amede Rolana i Žana Diboa, inače romansijera i pesnika koji je takođe odavno pao u zaborav. Za drugu predstavu pripremljen je duhoviti plakat koji je obavestavao posetioce da *Poslednji dan na smrt osuđenog* nije Viktora Igoa (istoimeni Igoov roman objavljen je 1892), a da će *jadnici* biti svi oni koji ne budu pljeskali. Persiflažno-humornu stranu ovih "zabranjenih igara" još više ističe naslov drugog komada izvedenog te iste večeri. Ovo je delce izgubljeno, ali naslov *Trudna buva ili nagrađena nevinost* navodi na pomisao da je morala biti u pitanju parodijska imitacija neke melodrame.

Izdanje iz 1864. sadržalo je samo šest dela: "komad u jednom činu" *Grizeta i student* Anri Monijea, "komediju naravi u jednom činu" *Igra slučaja i pazara* i *Kapric* Luja Lemersije de Nevila (Lemercier de Neuville), "filozofsku dramu u tri čina" *Poslednji dan na smrt osuđenog* Žana-Ipolita Tiserana (Jean-Hippolyte Tisserant), "vodvilj u

tri čina" *Dobar znak* Rolana i Diboa (Rolland, Duboys), "dramu u dva čina" *Skapen podvodač* Albera Glatinjija (Glatigny). Ovome je Žilber Sigo (Gilbert Sigaux), priređivač izdanja iz 1979, dodao još tri komada koja inače nisu bila prokazana u pomenutom pozorištu. To su još Monijeve "istinite slike iz života naših kačiperki" pod naslovom *Dva lezbosa – Bestidni razgovori*, zatim *Velika simfonija stenica* Nadara i Šarla Bataja (Bataille), koja je izvedena u Ofenbahovom pozorištu uz maestrovu muziku, i *Kraj svadbene godine* Lemersije de Nevila i Ž. Diboa, nazvan "parodijom Kraja godine ljubavi od g. Teodora Barijera" (beleška kaže da je T. B. "bio politički dramski pisac" i da je njegovo "ćaskanje udvoje" pomenutog naslova izvedeno 1863. u Pozorištu Žimnaz).

Iz kratkog predgovora Ž. Sigoa – koji, uzgred rečeno, veli da "ovo pozorište ne treba komentarisati: ono nam neposredno deluje na srce (ako se tako može reći) i na duh"! – saznajemo da je pozorište postojalo dve i po godine (1862-1863) i da je mnogo godina kasnije imalo jednog jedinog, ali nedostojnog naslednika. Bio je to izvesni Teodor de Širak (Chirac), "manijak pornografije, za koga je naučno dokazano da je bolestan" (kako su o njemu pisali savremenici). Ovaj glumac po profesiji osnovao je 1890. *Realističko pozorište*, postavljajući se tako u položaj suparnika glasovitom Antoanovom *Slobodnom pozorištu* (osnovanom 1887).

Ovo je razljutilo Antoana, jer je slutio da bi se njegov obnoviteljski napor lako mogao da izjednači s "teškim svinjarijama gospodina de Širaka" (Sigo). Smrtni udarac *Realističkom pozorištu* nanela je vazda budna pravda: Širak je osuđen na petnaest meseci zatvora zbog "vređanja javnog morala". To doduše nije sasvim obeshrabrilo ovog "manijaka pornografije" i on je nastavio da svoje komade, čiji naslovi ne pate od dvosmislenosti (*Drolja*, *Silovana mrtva žena*, *Pobačaj*, *Radodajka...*), prikazuje po pariskim predgrađima i u provinciji. Umro je 1906. u Nemuru, izvodeći neku od svojih "teških svinjarija".

Šta se, uprkos gore pomenutoj Sigoovoj tvrdnji, ipak, u formi komentara, može reći o ovom pozorištu? Treba najpre pomenuti činjenicu da svi događaji vezani za ovaj *Erotikon theatron* i za objavljivanje knjige padaju u vreme Drugog carstva, u "viktorijansko" razdoblje francuske istorije, kada se strogo vodilo računa o moralnoj doličnosti (dok je prostitucija, naravno, cvetala, a sifilis odnosio mnoge ugledne

glave). Iz tog su vremena u istoriju ušla dva velika sudska procesa vezana za književnost: iste 1857. sudilo se Bodleru i izdavaču njegovog *Cveća zla* zbog "vređanja javnog morala i dobrih običaja" i Floberu zbog "imoralnosti" *Gospođe Bovari*. Moral i "dobri običaji" krojeni su pak po meri onog građanina koji tih istih godina ulazi u literaturu pod raznim imenima: kao Pridom kod Monijea, kao Ome kod Flobera, kao Perišon kod Labiša. Taj "moralan i normalan" građanin nekom je vrstom virtuelnog oponenta koga ima na umu družina veselih erotomana iz Ulice Sante. Njega Monije, i ovde pod imenom Pridom (*prud'homme* na francuskom i znači – filistar, malograđanin), doduše samo kao *glas*, uvodi u komad *Grizeta i student* (G. Pridom prisluškuje i "skandalizovan" komentariše erotske bravure od kojih ga dele zid, godine i "dobri običaji"). No, ovaj je oponent istovremeno bezopasan, jer je izvođenje komada bilo deo privatnih zabava. Ništa, dakle, nije cenzurisalo erotsku maštu pisaca. Oni su, međutim, kao ljudi od duha i književnog ukusa, bili suočeni s problemom druge vrste. U prvom redu s pitanjem kako, na koji način, kojim književnim sredstvima sprečiti da doslovnost radnji, gestova i reči ne odvede pravo u pornografiju.

Svi su, naravno, morali imati na umu jedna presudno važan "efekat udaljavanja" s kojim su od prve raspolagali – a to su lutke kao izvođači. U ovom lutkarskom pozorištu – najverovatnije "džepnih" dimenzija – mora da je svaka, i najdrastičnija erotska situacija (a njih je bilo napretek) dobijala humornu notu, izvesnu naivnost koju ima svaka minijatura imitacija, bez obzira na premet imitiranja. Danas, kad su ti komadi pred nama između korica knjige, i kad nema više tog nevinog posrednika, lako je uočiti da su neki od njih uistinu samo "bestidni dijalozi" praćeni "radnjama" iz najnižeg pornografskog registra.

Bizarna je činjenica da je Anri Monije, autor čuvenih *Sećanja gospodina Žozefa Pridoma*, čest Labišov saradnik, čovek od duha i najvećeg književnog autoriteta među piscima ovih erotskih drama, da je baš on napisao dva komada (*Grizeta i student* i *Dva lezbosa*) od kojih bi se danas mogli napraviti samo kratki porno-filmovi. Ne manja opscenost ostalih komada gubila je u žestini zahvaljujući književnom postupku parodiranja, pastiša i persiflaže koji je, kao oblik književne igre, zabavljao članove serikla koliko i izmišljanje lascivnih priča. Predmetom veštog parodijskog imitiranja bio je čas sam "božanstveni

Markiz", čas maniristički Marivo i romantički Mise, čas neko danas sasvim zaboravljeno delo koje je iz nekog razloga zasluživalo podsmeh savremenika. Erotska zabava postajala je tako književna zabava prvoga reda.

Evo nekoliko primera. U *Igri ljubavi i pazara* Lemersije de Nevil se poigrava, ne samo naslovom čuvenog Marivoovog komada već i ljubavnim jadima njegovih junaka koje, zadržavajući im ista imena (Silvija i Dorant), prevodi iz vatoovskog ambijenta na pariski pločnik, a njih same pretvara u podvodačicu i podvodača. Postupak trivijalizovanja autor je naznačio već promenom samo jedne reči iz Marivoovog naslova. Reč *hasard* (slučaj), ključna i fatalna reč u stvarima ljubavi kod Marivoa, pretvorila se ovde u reč *bazard* (*pazar*) koja sasvim odgovara dogodovštinama iz ljubavnog života pariskih uličara. U pitanju su ljubavne scene između podvodača i podvodačice, u kojima se ovi nadmeću u iskustvu, veštini i snazi erotske fantazije i sve to dobro potkrepljuju uličarskim žargonom koji je, koliko i "radnje", žestok kontrast komplikovanoj eleganciji *marivodaža*. *Kapric* istog autora doslovna je parafraza, u erotskom registru, naravno, istoimene Mise-ove jednočinke (tragične posledice promenljivih ljubavnih *ćudi* – *caprices* – Mise je obradio i u poznatom komadu *Marijanine ćudi*).

Ljubavna iskušenja u koje upada Miseov junak ovde se pretvaraju u teške ljubavne poraze koje doživljava Florestin, "ženjeni pomodar" s dražesnom Urinetom, "curom od zanata", što ovog "časnog čoveka" i "oca porodice" vraća "boljoj polovini", s kojom su pobeđe manje bučne, ali i porazi vidljivi.

Alber Glatinji je pretvorio Molijerovog Skapena u podvodača s pariskih ulica, u besprekornim aleksandrincima, u kojima je pisao svoje i danas čuvene sonete, sročio dramsku igru o tome kao se jedino u bordelu žensko čeljade može naučiti kako ljubavnim veštinama tako i osnovnim pravilima higijene ("Oprati se može u bordelu samo!"), jednako neophodnim za uspešan brak.

U *Dobrom znaku* Rolan i Diboa napravili su vodviljsku varijantu priče o erotskim nepodopštinama i bizarnim ćudima sveta o kome je pisao Markiz de Sad. Komika skatologije, kao preuzeta iz starinskih farski, uklapa se ovde u opšti parodijski postupak i, ma kako to izgledalo paradoksalno, zapravo ublažava jačinu erotskih tema.

Danas ne znamo kako je izgledalo "ćaskanje udvoje" "političkog dramskog pisca" Teodora Barijera koga parodiraju Lemersije de Nevil i Diboja u *Kraju svadbene godine*. Možda su nekakva Barijerova politička mudrovanja ovde samo preokrenuta u lascivne razgovore dveju bivših koketa, sada udatih žena, koje se, ne bez žaljenja, prisećaju prošlih vremena, pivnica u Ulici Martira, "plavokosih pesnika", veselih muzičara i još po koje strofe njihovih opscenih pesmica...

Velika simfonija stenica (o čijem nam izvođenju u Ofenbahovom pozorištu Sigo ne daje nikakve podatke) opisuje patnje umornog putnika koga u nekoj provincijskoj krčmi muče čete stenica. Prema zamisli autora Nadara i Bataja ovaj je komad trebalo izvoditi kao neku vrstu monodrame: "lep muškarac odeven u crno" trebalo je da izgovara (otpeva), pored narativnih delova, i tekst svog lica (osim putnika i krčmarice sva su ostala iz "roda stenica"). Ova više smešna no lascivna "dramska poema" zapravo je parodija epskih opisa bitaka i konkretno jedne od bitaka vezanih za Napoleonov pohod na Rusiju. Na ovo poslednje upućuje činjenica da se jedan "stenac", "brigadni general" zove Ponjatovski, baš kao i Napoleonov maršal koji se, štiteći imperatorovu odstupnicu, utopio u reci Elster. Njegovog imenjaka, "brigadnog generala", zadesila je pak smrt davljenjem... u noćnom sudu. Podrugljivost na granici satiričnog naročito je karakteristična za "filozofsku dramu" *Poslednji dan na smrt osuđenog* Žan-Ipolita Tiserana.

Ovaj profesionalni glumac, s malo književnog iskustva, napisao je zapravo jednu briljantnu granginjolsku farsu kojom se cenzura Drugoga carstva pre mogla baviti kao političkim nego erotskim štivom. Radnja komada se doduše odigrava 1843, za vladavine Luja Filipa, pa dakle Tiseranova parodija na sudstvo mogla je ići na račun takozvane Julske monarhije i njenog razračunavanja s republikanskom opozicijom. Ali analogije su se morale nametati. Ova "filozofska drama" od samo dvadesetak stranica podeljena je u tri čina (tako se samom kompozicijom parodijski imitiraju "ozbiljni komadi"). Radnja prvog događa se u sudnici, drugog u zatvoru, a trećeg, najkraćeg (kako i priliči egzekuciji), na putu za stratište i pred i pod sečivom giljotine. U njima Žan Kutodije, razbojnik, lopov i pomalo pesnik, s egalitarističkim uverenjima iz vremena velike revolucije, nepopravljiva vucibatina, čiji su daleki preci u Vijonovim vremenima završavali na vešalima, taj se Kutodije, dakle, brani, napada, sprda sa svim i svačim,

isteruje pravdu do poslednjeg časa i stavlja glavu pod sečivo giljotine s hladnokrvnošću na kojoj bi mu mogao pozavideti i sam Robespjer. Prijavim žargonom podzemlja, on priča svoje dogodovštine u sulu-dom redosledu, sledeći samo svoju prgavu narav, i njene nepredvidive čudi. I uopšte, Tiseranova verbalna inventivnost zadivljuje. Ne samo Kutodije, lik takve dramske jezgrovitosti i zaokruženosti kakve se retko sreću u malim formama (njegova je komičnost ravna Patlenovoj), već i sva ostala lica, predstavljena su samo svojim govorom koji pokazuje njihov socijalni status, njihovu profesiju, njihovu dob. Komični efekti, kao u klasičnoj farsu, uostalom, i ovde nastaju iz sudara različitih govornih navika. Imamo narodski iskvaren govor, kićeni govor sudskih vlasti koji vrvi od besmislica i gotovih fraza, surovu živijalnost Kutodijevog govora u kojem se bravurozno mešaju stilovi i leksike (žargon sa učenom leksikom, "prirodna" gramatička iskvarenost s besprekornim frazama kao preuzetim uz nekih melodrama što ih je Kutodije morao gledati s poslednje galerije bulevarskih pozorišta), "automatski govor" svedoka, sa nizom digresija koje nemaju nikakve veze s predmetom svedočenja, a ni mnogo veze s pameću. Naročito je upadljiva baš ta "joneskowska" komika govornih alogičnosti, kojima je uzrok bilo glupa nadmenost, bilo smušenost i "siromaštvo duha", bilo plahovita narav. I mora da je, gotovo "čedna", ova "filozofska drama" veselila ove književne sladokusce, koji su, uostalom, i mračnim stranama erotskog prišli sa ironično-humorne strane.

Danas će, na žalost, mnogi čitaoci biti lišeni zadovoljstva koje nastaje iz dešifrovanja aluzija i uočavanja analogija, mnogi neće zapaziti ni opšte parodijsko-persiflažne namete većine autora; ali nikome ne može izmaći zapravo ovaj opšti humorno-ironični ton koji ne dopušta da i najlascivnije erotske priče završe u pornografiji. I u tom smislu ova knjiga uči, ne samo ljubavnom već i književnom umeću.*

* Scena 2, mart-april 1988, 89-91.

SVEDOČANSTVA O EROTSKOM PERFORMANSU I TEATRU

Jovan ČIRILOV*

EROTIKA NA BITEFU

Beogradski internacionalni teatarski festival (BITEF) osnovan je krajem šezdesetih godina, uoči ključne 1968. godine, kada se u svetu dešava prava revolucija ponašanja. Ta revolucija naravi dešavala se istovremeno kad i u društvu i u pozorištu, umetnost koja oduvek najbrže reaguje na događaje na ulici.

* ČIRILOV, Jovan – srpski teatrolog - rođen u Kikindi 30. VIII 1931. godine. Diplomirao je filozofsku grupu Filozofskog fakulteta u Beogradu 1955. Postao je član JDP, rad u Biblioteci, a potom dramaturg u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (1955-1967), dramaturg Ateljea 212 (1967-1985), a od 1985. do 1999. godine upravnik JDP. Zajedno s Mirom Trailović osnivač Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala Selektor i umetnički direktor Bitefa od njegovog osnivanja 1967. do 2008. On je selektor sa najdužim stažom jednog internacionalnog festivala u svetu. Objavio je roman *Neko vreme u Salcburgu* (1980), zbirke poezije *Putovanje po gramatici* (1972.) i *Uzaludna putovanja* (1989), eseje *Dramski pisci moji savremenici* (1989.), *Putovanje po pozorištu* (1988.), *Reč nedelje, 1986-1995, Reč nedelje 1996-2005. Pozorištarije* (1998.), *Dnevnic* (1999) i teatralije *Svi moji savremenici* (2007). "Kov" mu je objavio antologiju *Najkraće drame na svetu* (1999.), a Zepter Book World zbornik suvremene britanske drame *Pre i posle* (2001.) i antologiju američke suvremene drame *Pre i posle Kose* (2002). Objavio je leksikografska djela *Rečnik novih reči* (1982.), *Novi rečnik novih reči* (1991.) i *Srpsko-hrvatski rečnik varijanata/Hrvatsko-srpski riječnik inačica* (1989. i 1994.) Napisao scenarije za film redatelja Vladana Slijepčevića: *Pravo stanje stvari* (Jadran-film), *Štićenik* (Avala-film), *Srebrna nagrada* u Moskvi), *Kuda posle kiše* (Nardar-film). Režirao je u CZKD u Beogradu komad Momčila Nastasijevića *Nedozvani* (predstava učesvovala 2005. na Sterijinom pozorju).. Napisao je sa rediteljem Miroslavom Belovićem, koji je režirao sve navedene drame: *Soba za četvoricu*, (Zagrebačko dramsko kazalište, danas "Gavella", Zgb), *Dom tišine*, 1959. (JDP, Beograd), *Dečak i violina*, 1958. i *Begunci* 1960. (Pozorište "Boško Buha", Bgd). Prevodio mjuzikle Kosa, *Isus Hristos Superstar* (A212) i *Chorus Line* (Teatar na Terazijama), kao i dramske autore: Stopard, Kristofer Fraj, G.B.Šo, Foster, Šard, Marber, Singer i dr. U Taormini mu je uručena Specijalna nagrada Evropske pozorište unije za istrajnost Bitefa u otkrivanju i prezentovanju novih pozorišnih tendencija u najtežim uslovima (1999). Francuska republika ga je odlikovala ordenom Viteza umetnosti i literature 1989. godine. Od 2000. do 2007. godine predsednik Nacionalne komisije Srbije i Crne Gore pri Unesku. Teatrološki rad Čirilova karakteriše razudeno stvaralstvo u oblastima pozorišne kritike ("Politika" i stručna periodika "Scena", "Teatron"), kao i kazališna esejistika. Vrstan poznavalac kazališta u zemlji svijetu Čirilov slovi kao jedan od najbolje informiranih teatarskih ljudi. Majstor kratkog esaja koje godinama objavljuje u dnevnoj štampi pod naslovom "Pozorištarije". avi se književnim radom, prevodenjem i priređivanjem dramskih antologija. Kao kazališni delatnik u zvanjima dramaturga, umetničkog direktora, selektora... Čirilov se ostvario kao istinski homo theatralis. Negovo životno predstavlja upravljanje Bitefom u svojstvu selektora i umetničkog dorektora (1967-2014). Umro u Beogradu 16. XI 2014.

Bile su to godine kada je mlada generacija radikalno izmenila svoj odnos prema svemu što je okružuje u odnosu na prethodnu generaciju.

Platon je u *Republici* upozorio da državnici treba da budu oprezni kada počinje da se menja ritam muzike. Gubljenje ravnoteže u muzici nagoveštava gubljenje ravnoteže u društvenim normama. Bile su to godine Bitlsa. Bitlsi su drukčije završavali nego orkestri prethodne generacije. Počeli su drukčije da se oblače, da puštaju dugu kosu, da upotrebljavaju svoj sleng, da eksperimentišu sa drogom. Mladi ne samo što su pošli za njihovom muzikom, nego i za njihovim stilom života.

Osvajanje novih sloboda ili bar težnja ka tim slobodama veoma je brzo obuhvatila novi odnos prema ljudskoj telesnosti. Kult telesnosti oslobodio je seksualnu energiju. Seksualne slobode postale su programatsko opredeljenje generacije šezdesetih godina. Taj novi odnos prema seksualitetu i ljudskom erotskom životu veoma je brzo počeo da prodiru u pozorište, koje se više nego ijedna druga umetnost bavila i do tada erotskim, mada ne uvek na otvorenom način. Bilo je prirodno da počinje da se programatski izlaže nago telo publici, kao izazov, kao manifest te nove slobode. Šokiranje je takođe bilo program. Nago telo je bilo politika. Od svake politike oko gledaoca nenaviklo na obnažene reagovalo je na taj čin kao na politički čin.

Već prve godine BITEF-a, u septembru 197. godine, Living teatar sa svojom *Antigonom* doneo je ritual tih novih sloboda. Iako nije bilo nijednog sasvim nagog tela, telesna ekspresivnost do agresivnosti isticala je sve fizičke osobine telesnosti – snažan glas, jaka muzika, afekti koji se šalju publici, silazak u publiku, dodiri sa publikom, čak pljuvanje u slučaju kada bi se osetio otpor publike, željne izolacije iz buržoaskog pozorišta. Agresija uspeva. Kritičari na dodir "livingovaca" u Beogradu napuštaju salu, uzvraćaju snažan dodir još grubljim pokretima. Po tekstovima komentariše se ova transgresija kao svetogrđe, što su "livingovci" i želeli.

Ježi Grotovski u *Postojanom princu* po Kalderonu izlaže publici svog glumca Česlaka, kao u areni za "borbu sa petlovima", gotovo obnaženog do kraja, nategnutih mišića kao strunu. Dešava se neka vrsta sadomazohističkog rituala između publike i glumca pod diktatom reditelja koji svoju fizičku muku prikazuje indiskretno publici.

Erotizam nije iz svakog pokreta glumca koji je u nekoj vrsti ekstaze dostojne hrišćanskih mučenika. Telo je asketsko, znoj teče, du-

hovna patnja, na koje je publika navikla na rastojanju, sada su praćene fizičkim mukama kao u ritualu flegelacije isposnika i iskušenika.

Godine 1968. Viktor Garsija iz Pariza dovodi predstavu *Groblje automobila*. Opet muško nago telo, obnaženo samo donekle, takođe mučeno na gradskom otpadu, po ritualu "teatra surovosti" Federika Arabala. Parterom jednog trenutka minu prve gole grudi glumice.

Beograd nije puritanski raspoložen da bi istinski bio šokiran, ali ipak, bile su to prve gole grudi u pozorištu. Društveni čin određenih socijalnih značenja.

Godine 1969, na Trećem Bitefu, Performans trupa iz Njujorka ide do kraja u *Dionisu 69*. Borba apolonijuskog i dionisijskog principa u jednoj velikoj sceni predstave dovodi do orgijastičnog skidanja celog mladog ansambla koji, tik uz noge publike, prepliću svoja tela u zanosu. Publici zastaje dah. Međutim, ubedljivost i ubeđenost ansambla Ričarda Šeknera deluje do te mere da u uticajnoj javnosti kritičara i političara nema negativne reakcije. Uzdignuta publika prihvata da festival koji istražuje nove tendencije ima prava da prikaže šta se dešava u svetu. Borba predstava Kose Ateljea 212 sa "domaćom" nagom scenom na kraju prvog dela.

Međutim, žuta štampa, satirični listovi, počinju da zasipaju javnost podsmesima Bitefu, koji identifikuju sa pornografijom, nameranim šokiranjem iz komercijalnih razloga. Sve karikature bave se temom golotinje kao jedinom svrhom Bitefa. Bez obzira što su to godine kada gostuju predstave Tovstonogova, Krejče, Žan Mari Seroa i Jižija Mencela, za jedan sloj javnosti Bitef je samo dekadencija, skardnost i nagota.

Godine 1970. i 1971. su godine kada erotizam vrhuni na Bitefovima predstavama, i to sa programatskim anarhizmom Pip Simonove trupe u predstavi *Do it* po tekstovima Džeroma Rubina ili u parodičnom odslikavanju tendencija prema erotskim slobodama u predstavama Žeroma Savarija *Zartan, nevoljen brat Tarzana* ili ekstravaganci Čarlsa Ladmama *Plavobradi*. Čarls Ladlam je na svoj način video erotska rušenja tabua. On je okvirima farse prikazao jednu karikaturnu scenu kada se on lično, kao omaleni muškarac, gubi u telu orijaške žene, među njenim butinama, grudima, u salu, pa gotovo da nestaje u Bunjuelovom "tamnom predmetu želja". Publika Beograda već je uveliko navikla na seksualne slobode. Sklonost prema humornom u

zemlji Sterije i Nušića, a u to vreme već i Aleksandra Popovića, izaziva pravo oduševljenje te je "ljubavna" scena između Čarlsa Ladmama i gojazne Kolegenice prepričavana nekoliko sezona.

Sličnu, gotovo cirkusku slobodu u erotskim scenama prikazao je i Južnoamerikanac sa pariskim glumcima Žerom Savari. Brašno koje glumci bacaju na publiku u *Zartanu* još će se dugo spominjati po rubrikama zabavne štampe kao "glavna karakteristika" Bitefa. Nagota je u *novom* obliku došla preko zapadno-nemačkog pozorišta. Godine 1973. Na Bitef stiže predstava *Štalerhof* (Lenko dvornti) od Franca Ksavera Kreca. Ulogu debilne seoske devojke igra slavna Eva Mates, koja se u jednoj sceni, skida pred nama, u svoj svojoj bezazlenosti. Ovde nagost nije neposredni anarhistički protest, hipi slavljenje lepote prirodnog nagog tela. Ovde je golotinja socijalni čin, deo društvenog komentara, kritičnosti, ilustracija jednog određenog elementa eksploatacije.

Peter Zadek u svom *Otelu* takođe skida Evu Mates kao Dezdemonu; opet je ta nagota kulturnoistorijski komentar, slika odnosa muškarca gospodara i žene objekta.

U trećem talasu krajem osamdesetih godina sa Lindijem Kempom dolazi novi erotizam, do tada nepoznat Beogradu i Bitefu. To je homoerotizam, koji se u mačo-kulturi Balkana začudo ne doživljava kao propaganda jedne manjinske seksualne orijentacije, već kao teatralizacija teme Salome i *Sna letnje noći*. Šljokice, korijandoli, perje, ženstvenost nagih tela bez obzira na pol, samoironičnost glumaca bez stida, spektakularnost, sve je to na neki način osvojilo publiku Bitefa. Ansambl Lindzija Kempa postao je heroj dana. Opseda se pozorište, omladina se druži sa ovim čudnim ansamblom histrijskog ponašanja i izvan scene. Televizija snima mariniranog Lindzija Kempa, podržava njegovu apokrifnu priču da potiče direktno od glumca Kempa iz Šekspirovog vremena. Kempova zmija ne skida se sa novinskih rubrika, a Bitef produžava gostovanje. Ali kao da je sa Lindzijem Kempom erotizam skinut sa dnevnog reda aktuelnih bitefovskih tema. Kao da se pozorište zaželelo novih tema. U fokus našeg teatra dolazi političko pozorište jugoslovenskih boja. Bitef neko vreme kao da mora da ode u drugi plan. Počinje samo da informiše, a ne uzbuđuje. Očigledno je da se svet i Jugoslavija kreću drugim pozorišnim tokovima. I tek je možda prošla odina uspostavila ponovo neki smiren odnos između za-

dataka Bitefa i jugoslovenskih pozorišnih opsesija. Pošto je našim scenama protutnjalo političko pozorište, pošto se naša publika ponovo zaželela pozorišta širih i dubljih, ili bar drukčijih tematskih tokova, čak i klasike na nov način, 21. Bitef opet je bio i Bitef za nas, a ne neki događaj koji je informisao o dalekim, udaljenim i stranim svetovima. Tako je i erotika postala samo jedna od tema pozorišta, kao svaka druga. **

BITEF, 40 GODINA NOVIH POZORIŠNIH TENDENCIJA, DOKUMENTA BITEFA, 1967-2006, Istorijски arhiv Beograda, Beograd, 2007.

* *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, knjiga I, broj 2, mart-april 1988., str. 51-53.

GOLI GLUMAC

*Dijalog o erotskom teatru s američkim rediteljom Rikardom Šeknerom**

Govorili ste o tome da je jedan od najvažnijih kriterijuma teatra njegova neposrednost, da glumac živi i umire na sceni. Izgleda mi da je ukazivanje na značaj pozorišta u vremenu u kojem se bezmalo sve da predstaviti, gde se unutrašnji doživljaj, da tako kažem, dešava iz druge ruke, već predistinirano i manipulirano medijima. Da li biste na osnovu toga zaključili da je pozorište medijum prošlosti?

Sredina je, kako bi Makluan rekao, produženje čovekovih opštih, rastezanje kože, kako bih ja rekao. Ne postoji ni jedan razlog za pretpostavku da ova koža mora nekome biti tuđa, kao što su na primer šminka, odeća, kretanje. Mediji su u istoj takvoj opasnosti u kojoj se nalaze stvari, koje se alijeniraju – na primer putem diktature mode. Ali ovaj viši stepen alijenacije – kojem smo mi danas izloženi – postojao je u svim periodima istorije kulture, našem kulturnom krugu, a i drugim, isto tako; naravno, uopšte nije reč o novom fenomenu. Ekstenzija ove alijenacije obično dolazi sa vizijama o kraju sveta i to je, u izvesnom smislu, tačno; pad Rimskog Carstva, poslednje dinastije Egipta, izvesno je, predstavljaju kataklizme u smislu da više ne odgovaraju čoveku i da nastaje trenutak za započinjanje novog napretka. U ovom smislu mi se i danas približavamo skorom kraju sveta. Kada se mediji samoostvaruju, to jest kada više nisu izraz nečega već stvar po sebi, obično dolazi do takvih stanja kataklizme. Čovekova odeća se, na izvestan način, može razumeti kao produženje, utoliko što ja, ako obučen tvoje odelo, uzimam i deo tebe samoga. Ako bi ti sada obukao

* ŠEKNER, Ričard (Richard Schechner) – američki reditelj, pisac, teatrolog, pedagog – rođen 1934, North, Njujork). Sa trinaest godina radi kao glumac i spiker na radiju. U srednjoj školi – glumačka družina. Na koledžu izdavač i pozorišni kritičar novina. Kratke priče, pesme, komadi od kojih se jedan izvodi na Ijova univerzitetu. Godine 1958. režija u Nil teatru u Prinstaunu gde je izvedena premijera njegovog komada *Lotove kćeri*. Zatim vojna obaveza, magistarski stepen (Tulan univerzitet). Članci, kratke priče. Boravak u Parizu. Rad na *Bahanalijama* iz kojeg nastaje *Dionizije '69*. Disertacija o Jonesku. Marta 1962, izdavač TDR (Tulane Drama Review). Režije i hepeninzi. Saradnja u Free Southern Theatre, Godine 1967. Ulični teatar. Osnivanje *Performance Group*, rad na kolektivnom tekstu. Knjiga o Pet "esencija". Putovanje u Aziju da bi izučavao istočnoazijsko pozorište.

kostim – a moda sve više ide u tom pravcu – ja ne bih više bio deo tebe putem odeće, već putem onoga što se skriva iza kostima; od tebe sam nasledio uglavnom stepen alijenacije, koja lebdi između tebe i načina izražavanja. Drugim rečima: teatar se ne bavi neposrednim izrazima, putem kojih deluju mnogi drugi mediji, već direktnim odnosima. On se obraća direktno ljudima koji se nalaze u prostoru, iako je između njih polje posredovanja (na primer, njihova odeća, jezik itd.), ali ovo polje mi nastanjujemo, ono je tako reći deo nas. Kada se na primer, jedan glumac skine go, on donekle skida kožu i odmah menja ponašanje, to jest, na taj način zamenjuje novu kožu, a potom valja skinuti pravu odeću. Ako skidanje odeće stoji u vezi sa pravom nagotom, to jest, ako on skine odelo a ne zameni ga odmah drugim, tada doista nastaje zanimljiv trenutak, koji liči na predstavljanje voajerističkog objekta.

Teatar se, drugačije od filma i televizije, bavi direktnim odnosima bez pravog medijuma (posrednika), to jest medijumom na kojeg smo navikli, kao na odeću, jezik, gest i ritam, to jest, svi su oni toliko integrirani da nam više ne izgledaju kao mediji. Teatar, naravno, nije u stanju da, u granicama primarnog medijuma, obuhvati onoliko ljudi koliko to mogu drugi mediji, ali to čini uvek na drugačiji način; u tome leži njegova prednost i njegov nedostatak, istovremeno. Ali broj publike je pomerljiv; postoji teatar čiju publiku čine dva gledaoca, drugi, kao na primer teatar Grotovskog čine 40 do 100 gledalaca, moj ponekad posmatra 200, grčki je, opet, imao 20.000 ljudi.

Vi ste teatar definisali određenim terminima: publika, prostor, glumac i radnja. Kako se tu uklapaju pojmovi kao što su vreme, proba itd.?

Izgleda mi da je vreme vrlo bitan pojam. Postoje, naravno, pet osnovnih elemenata koji su neophodni za jedno pozorišno uobličavanje. Postoje i modifikacije ovih elemenata, na primer, kada je publika uvučena u predstavu, ili kada su, u hepeningu, radnja i glumac identični. Svaki pozorišni događaj uđenut je u kulturu, svaki element događaja definisan je u kulturi. U našoj kulturi, publika je svedok, ona obično ne uzima direktnog učešća, ali pažljivo prati njegovo odvijanje; ovo se, takođe, može uočiti i na arhitekturi našeg teatra. U nekim religioznim ritualima naše kulture publika je delimično učesnik i ponovo se vraća u ulogu čistog gledaoca.

Preveo sa nemačkog Tomislav Gavrić

EROTSKI PERFORMANS I HEPENING

*Dijalog s performerkom, glumicom i pesnikinjom Katalin Ladik**

Da li je nagota na sceni moralna ili opscena?

Zavis iz kog ugla posmatrate – da li nagotu gledate iz redova publike, ili se sami razgolićujete na sceni. O kakvoj nagoti zapravo govorimo? O duhovnoj, emocionalnoj ili telesnoj? Govorimo li o glumčevoj nagoti ili mislimo na dejstvo predstave na publiku, kada se publika oseća kao zatečena, "naga"?

Pitanje i kriterij morala sa stanovišta publike menja se iz decenije u deceniju. Publika je tvorac odrednice društvenog morala, zato se i odnosi prema toj svojoj tvorevini kao prema robi za svakodnevnu upotrebu. Po želji potrošačkog društva menja se i moral na sceni.

Šta je za Vas u teatru opsceno?

Spisateljska i rediteljska masturbacija.

Šta za Vas predstavlja glumčevo telo, kao nosilac psihofizičke izražajnosti?

Plodno zemljište. Dramski tekst je seme. Reditelj i glumac su ratari. obrađuju zemlju i vode brigu o razvoju biljke. Biljka je dramski

* KATALIN, Ladik – mađarska i jugoslovenska glumica i pesnikinja – rođena u Novom Sadu, 25. X 1942. Svestrana stvaralačka ličnost, autor je brojnih performancea i happeninga. Glumi u teatru, na filmu, radiju i televiziji. Pisac je sedam knjiga poezije (*Balada o srebrnom biciklu*, 1969; *Krenuše mali crveni buldožeri*, 1971; *Bajke o sedmoglavoj šivačoj mašini*, 1978; *Ikar u metrou*, 1981, sve na mađarskom jeziku i izdanju novosadskog Foruma; zatim *Poesie erotische*, 1983, na italijanskom i najzad, *Bludna metla*, 1984, dvojezično mađarsko-srpskohrvatsko izdanje i *Erogen zoon*, 1987, na srpskohrvatskom jeziku u izdanju Književne zajednice Novi Sad). Kao član Ujvidéki színház – Novosadskog pozorišta ostvarila zapažene uloge kao Maša u *Tri sestre* A. P. Čehova, u režiji G. Haraga, *Mama Ibi* u Žarijevom *Kralju Ibiju*, u režiji Lj. Draškića i *Byer aspirin* O. Tonajia. Katalin Ladik od 1968. redovno nastupa u većim gradovima Jugoslavije, Evrope i SAD sa samostalnim multimedijским projektima performancea i happeninga. Posebno su zapaženi njeni erotski projekti ritualnih poema i performancea na scenama Beograda, Zagreba, Pariza, Amsterdama, Njujorka, Milana, Glazgova, Budimpešte, Beča i drugih gradova. Audiovizuelna scenska i poetska istraživanja Katalin Ladik zapažena su u internacionalnim razmerama.

lik. Gledalac vidi samo biljku kao krajnji rezultat evolucije: SEME-TLE-BILJKA.

Zašto je ženski eros dominantan na sceni i filmu?

Dramske tekstove ili scenarije za film pišu najvećim delom muškarci. Strah i nepoznavanje sopstvene seksualnosti manifestuje se bekvstvom u nepoznato – projiciranjem erotskih maštarija na suprotni pol stvara lažnu sliku o svom i o seksualnosti ženskog pola. Smatram da je eros dvospolan, te da je posredi manifestacija erosa putem ženskog ili muškog principa. Što ipak najčešće srećemo žensko telo u situacijama podavanja erosu, to je zato, što se kod nas eros poistovećuje podavanjem muškarcu. A šta je to ako ne podsvesna borba muškarca sa sopstvenom potčinjenom animom? Potčinjena anima deluje u podsvesti dramskog pisca i reditelja, prkosi mu, nameće se i vrlo često dominira u nekom rugobnom, iščašenom obliku.

Čime tumačite slobodu sopstvenog telesnog otkivanja?

Istim motivom kao slobodu plakanja ili pisanja.

U kakvom su odnosu spoljno otkrivanje i emocionalna nagota?

Ni u kakvom. Telesna nagota je samo jedna od mnogih scenskih znakova, a ima mnogostruko značenja.

Kako rešavate problem stida obnažujući se na sceni i filmu?

Kao kod hladnog tuša. Šok-terapijom.

Kako objašnjavate pojavu eksplozije seksualne revolucije u našem vremenu?

Sa smanjenim uticajem religije i sa povećanim uticajem masmedija na tržište ljudske psihe čovekova seksualnost je postala, pored politike, jedna od glavnih tema, koja je u početku provocirala, uzbuđivala, kao posledica dugotrajne zabrane.

Zašto se kao autor brojnih performancea i happeninga, uz poetski iskaz, izražavate i snažnim ekspresijama erotikog?

A zašto bih izbegavala jednog od najsnažnijih pokretača ljudske psihe, a naročito stvaralaštva – EROS? Eros i tanatos, yin i yang, dve

suprotne sile koje vladaju kosmosom i živim bićima, koje svojim prisustvom i zakonima čine kosmos harmoničnim i omogućuju nam da pomoću tih energija crpemo stvaralačku moć, da se ostvarimo kao samosvesna ljudska i kreativna bića.

Zašto nam je erotika potrebna na sceni i na filmu?

Bez erotike bi pozorištu i filmu nedostajala jedna veoma važna ljudska i društvena dimenzija.

Kako bi definisali erotski performance, a kako erotski happening? Koje su njihove estetske odrednice?

Erotika je samo jedan od elemenata u mojim performanceima i ne razmišljam o njihovom svrstavanju u neke posebne kategorije. Nije moj zadatak odrediti estetske kategorije erotskog performancea i happeninga. Ja ne pišem manifeste erotskih performancea. Ja pišem o alhemiji, mislim, o erotskoj alhemiji. To je ono što me uzbuđuje i inspiriše za stvaralaštvo. Svaki autor performancea ima svoje motive zašto i u kojoj meri upotrebljava erotiku u svom stvaralaštvu. Ja osećam nostalgiju za magijskim ritualom alhemičara, šamana i maga.

Kada erotsko na sceni i filmu postaje estetsko?

Kada talentovani autor sluša samo svoju intuiciju, a ne prvenstveno tržište.

Šta je idejno-estetska suština erotskog na sceni i filmu?

Svaki autor određuje koliko i kakvo mesto zauzima erotika u njegovom delu. Idejno-estetsku suštinu čini onaj problem s kojim se autor u sebi muči. Dramski pisac i reditelj razrešavanje svih takvih problema čine javno. To je terapija pred javnošću.

Koje ste moralno-profesionalne probleme imali u svojoj bogatoj glumačko-pesničkoj delatnosti zbog nagote na sceni i filmu?

Imala sam i još imam probleme, da ih ne nabrajam. Poniženja doživela sam kao glumica, pesnikinja, majka, ljubavnica, član SKJ. Zbog toga sam izbačena iz članstva SKJ.

Zašto nemamo erotski teatar i film kao posebno izdiferencirane žanrove u našem dramskom stvaralaštvu?

Ranije zbog religije i društvenih normi, do skora isključivo zbog društvenih normi, nismo imali taj žanr. Međutim, u poslednje vreme, nakon što je i kod nas prohujala seksualna revolucija, taj žanr se stidljivo, ali neumitno nameće i u našoj dramskoj literaturi. Ima već nekoliko zapaženih ostvarenja u erotskom žanru. Čeka se, valjda, da se dramski pisci oslobode svojih vekovnih frustracija i straha kastracije i malog penisa... Ja mislim da je njihov problem šta činiti s tim penisom?

Šta mislite o prostituciji glumca u istoriji svetskog i našeg teatra?

Ništa se tu nije promenilo. Demokratijom i samoupravljanjem u našem poslu samo se preinačilo i nazvalo drugačije tržnica telom i dušom. Društvo je to lepo smislilo da ima "ventil", legalizovanu instituciju (putujući ili lokalnu) gde su ljudi ožigosani kao nemoralni, jer izlažu svoje telo javnosti i govore ono što zapravo ne misle... znači, lažu. A svakodnevno čitamo štampu, gledamo televiziju i retko se setimo da je čitav svet oko nas pozorište u kojem svi ti ljudi koje gledamo na televiziji, a bave se uglavnom politikom i sličnim veoma važnim poslovima, zapravo trguju svojim telom, duhom, mozgom, domovinom, slobodom, prošlošću i budućnošću.

Scena, 2, mart-april 1988, 89-91.

REŽIJA EROTSKOG TEATRA

Dijalog sa rediteljem i glumcem Miroslavom Pavićevićem,
osnivačem Beogradskog erotskog teatra*

Kako objašnjavate eksploziju seksualne revolucije u našem vremenu?

Naglo, na početku svoje druge polovine, naš vek je postao svestan približavanja kraja milenijuma. Kao plod te spoznaje, sve jače osećanje kosmosa koji dostojanstveno i tajanstveno ćuti, raspad porodice koji je zaljuljao psihoanalizu, strah od eventualne svetske kataklizme, poremećeni kriterijumi, epidemije otuđenja i depresivno osećanje prolaznosti učinili su da dvadeseti vek počne da panično stari, kroz zebnju i stresove, nesvesno se pribojavajući dvehiljadite godine kao početka nekog novog srednjeg veka.

Sapeto u grč remena, bez obzira na mnogobrojne metode uspešnog opuštanja, čovečanstvo najlakše pronalazi olakšanje u orgastičkom miru koji predstavlja zaborav u kome se može predahnuti od svakodnevne teskobe i prikupiti snagu za hvatanje u koštac sa novim strepnjama i slomovima. Na žalost, za takav mir, kao i za mir uopšte, potrebno je mnogo mudrosti, razumevanja i organizacione snage što očigledno naša adolescentna civilizacija nema. Eksplozija seksualne

* PAVIĆEVIĆ, Miroslav – srpski glumac i reditelj – rođen je u Beogradu, 5. aprila 1942, u pravničkoj porodici. Školovao se u rodnom gradu. Studije glume diplomirao na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju 1966. Više godina živeo i radio u Parizu. Od 1966-1971. deluje kao reditelj i umetnički rukovodilac Akademskog pozorišta "Branko Krsmanović" u Beogradu. Pored režije i glume bavi se radio-novinarstvom i stalno je angažovan kao novinar u Radio-Beogradu. Režirao je više dramskih predstava na scenama Beograda i u pozorištima u unutrašnjosti Jugoslavije: *Bez seksa, molim* (Pozorište na Terazijama), *Zimzeleni batak* (Teatar poezije), *Knjaz i Kalfa* (Narodno pozorište, Leskovac), *Doživljeno kao...* (Dom omladine, Beograd), *Duša ište seksilište* (Studentski kulturni centar, Beograd), *Gumeni ekser* ((Dom omladine, Beograd), *Seksplodzija* (Beogradska estrada) i dr. Pavićević je pisac više desetina radio-dramskih dela i radijskih projekata: *Salata od maslinovih grančica* (radio-drama nagrađena prvom nagradom na konkursu Radio-Beograda, 1973), *Grešnik*, *Pilule protiv mucanja* i dr. Kao glumac u svojoj dvadesetogodišnjoj delatnosti ostvario brojne uloge na sceni, radiju i televiziji, među kojima se ističu: Svetozar Marković, Wagner, Hitler, Napoleon (na Radio-Beogradu), Pera Todorović na televiziji, kao i u seriji *Muzikanti*. U svom autorskom projektu erotično-satiričnog geg teatra *Sexplozija*, gde igra, režira i animira, Pavićević se može smatrati osnivačem Beogradskog erotskog teatra. *Sexplozija* je od 1982. do 1987. prikazana na scenama širom Jugoslavije preko 250 puta.

revolucije je upravo odraz nemoći da s eto izvede. Stihijna improvizacija koja se otela na duhovnoj sceni sveta. Karakterna crta dvadesetog veka koji stari ne izlazeći iz puberteta, mada lišena publiciteta i euforične podrške nezadovoljnih slobodumnika koji su pratili njen zenit, seksualna revolucija je i dalje vrlo glasna, uprkos virusu side koji je možda baš zbog nje "slučajno" pobjegao iz neke naučne laboratorije.

Zašto se kao reditelj i glumac bavite erotskim teatrom?

O ovome ne bi trebalo razmišljati bez priznanja da bi jedno humoriistički intonirano "A zašto ne?", bilo plod upravo one autocenzure čiji je cilj da se zamagli iskrena introspekcija bez koje svako pretraživanje sopstvene ličnosti nepogrešivo vodi u pogrešne zaključke. Uprkos jasno određenoj želji da se otkriju pravi motivi zbog kojih se pristaje na rizik bavljenja erotskim teatrom odgovori će neizbežno ostati u senci pitanja u kojoj je meri inicijator detabuizacije sposoban da deta- buizira samog sebe.

Ukoliko prihvatimo da su ova dva procesa u uzajamnoj zavisnosti, dolazimo do toga da se pozorišni stvaralac najpre bori protiv onoga što mu lično smeta.

Evo nas, dakle, kod po sebe surovog saznanja da stvaranje erotskog teatra nije ništa drugo do nesvesna potreba za kroćenjem sopstvenog libida, što dokazuje iskustvo da se to ne može odvijati u ime nekog uopštenog umetničkog cilja. A pošto je libido jedino čudovište koje krotimo puštajući mu na volju, to se može izvesti samo u erotskom teatru čija je suština u rušenju dotrajalih prepreka koje onemogućavaju život za koji je ljudski rod koondicioniran, što dokazuje neprestana erotska potreba koja kod zdravih osoba prestaje tek sa smrću. Zato je stvaranje erotskog teatra u stvari bavljenje erotskim teatrom u sebi, kao posledicom očiglednog odsustva erotike proizišlog iz kastracione ideologije jedne sredine. Erotski panoptikum koji nosi u sebi svaki reditelj nameće se svojom sceničnošću čije bogatstvo prodi- re u snove i razmišljanja u integralnom i autentičnom obliku da bi ga u trenutku prelaska u kreaciju neumoljiva autocenzura prerušila u neatraktivnu akademsku ozbiljnost. Potreba da se spreči ovaj po erotizam obezvređujući proces odgovor je na izazov koji erotski teatar postavlja pred onoga ko ne beži od ne baš prijatnog vršljanja po samom sebi, kao jedinog mogućeg načina da se kosmička energija

našeg libida usmeri ka uskraćenim slobodama pozorišnog stvaranja. Tako će intimni erotski sadržaji, na sceni postati kolektivni audio-vizuelni orgazam, koji ako ne bude delovao umirujuće, nikog neće učiniti napetijim nego što jeste. Pod pretpostavkom da i ovo mišljenje nije u ambalaži autocenzure, povezao bih ga sa mišljenjem jedne glumice koja je posle predstave *Duša ište sexilište* izjavila da takve ludorije može da smisli samo seksualni manijak. Erotizam je za nju bio toliko prokažen da kao takav jedino može proizaći iz bolesne mašte. Pobuna protiv ovakvih i sličnih tragičnih zabluda, koje erotizam čine idealnim sredstvom manipulatorske politike, ne može se smatrati svesnim jasno određenim motivom za postavljanje erotske predstave. Ona je autocenzurom stvoren izgovor da bi se prikrla duboka lična potreba za realizacijom sopstvenih fantazija. Činjenica da teatar lišen svakog erotizma ne postoji dovoljan je razlog za postojanje erotskog teatra.

Da li je nagota na sceni opscena?

Istorija slikarstva pokazuje i dokazuje da u samoj nagoti nema ničeg skarednog. Ali ako nagotu posmatramo kao kostim, kao oblačenje glumca u nagotu, onda to otvara neka pitanja. Kao što je za nošenje kostima potrebno određeno znanje, tako je za nošenje nagote kao najkomplikovanijeg kostima potrebno najviše umešnosti i određeni egzibicionizam samog glumca, spremnog i sposobnog da se igra doživljajem sopstvenog tela. Tu su u očiglednoj prednosti žene jer muškarci uvek nezadovoljni svojoj muškošću teže ulaze u tu igru. Dakle ako je egzibicionizam bitan preduslov da se nagota uspešno prenese scenom, šta je sa glumcima kod kojih on postoji samo kao ideja, razdvojen od konkretne potrebe za glumačkim pokazivanjem? Da li se oni mogu upuštati u takvu avanturu? I hoće li delovati opsceno ako ih u nju gurne nevest reditelj despot, da se pod teretom nagote snalaze sami kako znaju i umeju? Iskustva uveravaju da takvi glumci pre bude sažaljenje nego odvratnost, čak i ako su idealno građeni. Radeći sa njima polazio sam od pretpostavke da je ta vrsta glumačke sramežljivosti preterano kontrolisan egzibicionizam koji tako prurušen može da predstavlja zanimljiv scenski kvalitet. Nešto što bi bilo krajnja suprotnost egzibicionističkoj dinamici.

Ispostavilo se da je najefektnija odbrana od bauka gnusobe dobro uprizorena sramežljiva nagota. Scene u kojima dominira stidljivost postavljao sam sasvim statično jer pokretanje glumca koji se hrve sa nagotom, bez obzira na atraktivnost scenskih rešenja, lako sklizne u trapavost koja je u ovom slučaju neizbežno na ivici opscene. Ovo nikako ne znači da trapava nagota ne može predstavljati i te kako značajnu scensku vrednost, ukoliko je svesno izabrano sredstvo duhovitog glumca, spretnog da nespretnost scenski artikuliše kroz kultivisan pokret. Ali samo dobar reditelj i dobar glumac nisu dovoljna garancija da piščev komentar neće uprljati ono što su oni dobro obavili. S obzirom na to da ništa nije tako rečito kao kostim od ljudske kože, trudio sam se da, kao pisac tekstova za erotske spektakle, nagotu što manje komentarišem. Od čega je tu nepotrebno zazirati, a od čega se treba čuvati pozabavio bih se razmišljajući o pitanju *Kako i na koji način erotsko postaje estetsko.*

Naravno uz sve ovo treba imati na umu da je opscena ponekad samo subjektivna predstava na voajerističkom ekranu gledaочеve ličnosti, proizašla iz njegovih, krajnje individualnih unutrašnjih sukoba, intima projekcija njegovog trenutnog afektivnog stanja, te kao takva postoji nezavisno od poštenja, znanja i darovitosti pozorišnog stvaraoča.

Komedija del arte je dopuštala hvatanje za dojke, ali je poljubac bio isto što bi danas bio polni čin na rampi, bez koga će kroz izvesno vreme prikazivanje telesnih strasti na sceni biti nezamislivo.

Zašto nemamo razvijen erotski teatar kao posebnu vrstu pozorišta?

Naša je krvavo farsična prošlost sama po sebi predstavljala jedan vrlo impresivan teatra koji je stvarala vlast nepoverljiva prema svemu što ne razume na prvi pogled. Zato su se po našoj vetrometini, ko zna koliko dugo, vrzmali razni Skomrasi da bi se tek pre 150 godina pojavio Joakim Vujić. Onome ko razume istoriju to i nije tako kasno, ali onome ko voli pozorište to ne zvuči baš sasvim shvatljivo jer danas naši amateri u vrlo malim mestima igraju Beketov *Kraj partije* idući u korak sa svetskim pozorišnim zbivanjima. U tako dinamiziranoj pozorišnoj tradiciji pojava erotizma na sceni je koliko logična toliko i iznenađujuća jer se istorijski uslovljena sumnjičavost naše kulture i društva manifestuje kao određeno strahovanje od potpuno bezazlenih

sloboda kao što je erotska (tu do te mere ničega nema da se sigurno iza toga nešto krije.) U tome i leži objašnjenje za paradoksalnu situaciju u kojoj se nalaze povremeni pokušaji erotskog pozorišta da stekne status žanra. Često nedostatak socijalnog sluha čini da odgovorni ljudi iz kulture uprkos velikoj radoznalosti zaziru od gledanja erotskih predstava da time ne bi manifestovali svoj "prizemni" interes za tako "periferne" stvari. Neki su i koristili svoje položaje da bi svoja mesta spasli od erotskih predstava užasavajući se rasprodatih sala.

Jedna predsednica opštine je onemogućila izvođenje predstave u najboljoj sali ne slažući se sa mogućnošću da ženski deo publike gleda na sceni gole muškarce. Činjenica da je opština do guše u privrednom kriminalu nije joj izgledala tako strašna. Dešavalo se da su ponekad i suviše revnosni poklonici crkve stavljali jedno veliko "ne" preko plakata koji su najavljivali dolazak erotskih predstava. Mlađi upravnik doma kulture je molio da predstavu gleda iz suflernice da se u sali ne bi sreo sa svojom ženom. Jedan gledalac je odustao kad je zaključio da ima kartu za mesto pored koga je već sedeo njegov komšija. Ali i događalo se da erotski teatar vrlo neočekivano nađe svoje zagovornike u onima za koje se ne bi pomislilo da im je svojstven kulturni izlet u nepoznato. U nekim vrlo malim mestima nastavnici su dolazili na predstavu sa učenicima starijih razreda. U poslednje vreme je sve očiglednije prisustvo bračnih parova i gledalaca koji dolaze zajedno u manjim grupama. Iako je kritika erotizma na sceni u većini slučajeva bila obeshrabrujuća, uvek radoznalo puno gledalište bodrilo je pozorišne avanturiste da ne posustanu na putu erotskog opismenjavanja koje bi moglo da nađe kulturnu prepisku sa svetom i izvuče iz prostora u kome naš teatar ne zaslužuje da ostane. U šarenolikoj nacionalnoj zajednici kakva je naša mogućnosti erotskog teatra su vrlo velike uprkos ponekad histeričnom stavu kritike koja ne preza ni od toga da neki put i izgrdi publiku. Gledajući jedan erotski spektakl postavljen u Akademskom pozorištu u Beogradu jedan kulturni radnik iz unutrašnjosti zapitao me je kada će se nešto slično moći da se vidi u njegovom gradu. Ubeđen da će do toga doći vrlo brzo rekao sam "uskoro". To "uskoro" je trajalo šesnaest godina što je za duhovnu klimu sklonu regresijama pristojan korak.

Boraveći duže vreme u Parizu imali ste priliku da se susretnete neposredno s različitim formama erotskog teatra (strip-tiz, pip-šou, varijete, porno-teatar, itd.) Kako gledate na legalizaciju upotrebe erotskih, seksualnih i pornografskih aspekata na sceni? Šta je za Vas značio susret s pariskom erotskom scenom?

Pošto je Francuska za Evropu dugo bila isto što je nekad bila stara Helada, normalno je bilo da Pariz postane kolevka evropske erotike. Dok titulu umetničke prestonice nije prepustio Njujorku, Pariz je bio magnet za sve duhovne pustolove sveta od kojih su neki u gradu svetlosti našli idealnu scenu za svoje erotske fantazije. Bio je to period velikog pariskog erotskog vašara na kome su carevali: Bertoluči sa *Poslednjim tangom*, Holandanka Silvija Kristal kao Emanuela i erotski spektakl *Oh, Kalkuta*, u čije su borbene redove stupili i magovi avangardnog teatra Jonesko i Beket.

U drugom planu za publiku kojoj razmišljanje nije jača strana izvesni gospodin Marfeb, pravi porno spektakle, ali sa toliko ambicija da često pornografija ostaje samo u naslovu. Zvanično se ta pozorišta zovu *Ljubavni teatar*. Pouzdano se ne može tvrditi gde je rođena ova vrsta zabave, ali je sigurno da je u Parizu podignuta na nivo na kome se vešto opsceno zamenjuje opsenom. Ovo se ne odnosi na teatre u koje se bio maskirao jedan broj malih javnih kuća.

Glavna odlika ovog doba bila je ne baš sasvim jasna razlika između erotskog i pornografskog. Čak su i neka puritanska pera, film koji je dobio prvog porno Oskara opisala kao zanimljiv.

Do jasne razlike došlo je nešto kasnije, tako da se danas potrošač ove vrste razbibrige oseća ili kao pred Miloskom Venerom u Luvru ili kao ginekolog.

Zahvaljujući ovome mnogi erotski sadržaji su se jednostavno pretopili u običnu pornografiju ne idući dalje od komercijalnog efekta. Pošto traumatičnih posledica od upotrebe erotizma na sceni nema ni kod gledalaca ni kod izvođača, njena legalizacija je van sumnje problem određenih, manje više nesvesnih, autocenzura nego konkretnog straha od negativnih efekata.

Erotsku predstavu *Sexplozija*, baziranu na gegovima, gledala su i neka deca koja su se, doživljavajući je na svom nivou, grohotom smejala.

Ovo ne znači da dečja pozorišta treba da igraju erotske predstave, ali je dokaz koliko je nepotrebno štititi scenu od humoristički obrađenog erotizma. U svakom slučaju, bilo kad i kako do legalizacije upotrebe erotizma na sceni dolazi, ona uvek predstavlja napredak u borbi pozorišta za nove načine izražavanja bez licemerja, dogmatizma i protivljenja lažnog morala. Ipak, određeni tretman erotskih scena može da deluje traumatično zbog loše obavljenog posla ili nezrelosti gledalaca. Sigurno je da određena publika ne može u diletantskim scenama seksualnog nasilja videti laku zabavu. Zato je za pozorišne ljude susret sa pariskom erotskom scenom, susret sa poznavacima jednog ne baš lako uhvatljivog zanata igre na žici, za čije nagle titraje treba imati mnogo scenskog sluha i profesionalnog strpljenja. To je i susret sa stalnim širenjem scenskih sloboda u vrlo bogatom erotskom repertoaru. Susret sa teatrom koji i kad tapka u mestu radi to brzo. Ali i susret sa činjenicom da bi erotika i na našoj sceni imala šta da kaže na način koga se ne bi postidela nijedna veća pozorišna tradicija koja ovaj pozorišni žanr doživljava kao neophodnu transfuziju proizašlu iz imperativa vremena.

Kako i na koji način ste sarađivali s glumcima i igračima u procesima režije Vašeg scenskog projekta "Sexplozija"?

U periodu 1969-1971. radio sam nekoliko predstava sa erotskim scenama u kojima su igrali danas neki već poznati glumci. Bilo je to u AP "Branko Krsmanović" gde glumci za to što rade nisu dobijali nikakvu materijalnu nadoknadu. Danas u proleće 1987, njihovi naslednici u spektaklu *Sexplozija* imaju honorare, ili i potpuno iste probleme. Suočen sa ovim, za svakog pozorišnog stvaraoca, zanimljivim fenomenom morao sam da se prisetim nekadašnjih animacionih mehanizama koji su glumce neosetno i polako uvodili u igranje jedne erotske predstave. Osnovni problem je bio pomanjkanje moje nekadašnje strpljivosti i upornosti. Vremenom, zainteresovanost reditelja za privatni život glumca slabi, a bez nje je u našem mentalitetu postavljanje erotskih predstava unapred propalo. Mladom reditelju imponuje da bude glumački *Pigmalion*, ali s godinama mu je to tog statusa sve manje stalo. Pošto sam pred sobom imao generaciju alergičnu na neispunjena obećanja morao sam pre svega da uspostavam krajnje iskren odnos prema problemima bez ikakvog zalaganja. Ali kako pokrenuti

šačicu ljudi bez većeg iskustva da sruši vekovne bedeme predrasuda, a pri tom niša ne obećati sem zarade koja je zbog inflacije jedva simbolična? Jedino rešenje je bilo napraviti tokom rada takvu atmosferu u kojoj će dah avanture nadoknaditi sve ono što će izostati.

Na koji je način ovakva atmosfera stvarna vrlo je teško dati konkretan odgovor jer se animacije u ovako specifičnim situacijama ne mogu odvijati ex cathedra. Najlakše je bilo uvesti u igru one ličnosti koje su po prirodi buntovne bez obzira da li su pre toga pomišljale da se upuste u tako nesigurnu pustolovinu kao što je erotski teatar, neki put čak i pred publikom kojoj je sam pozorišni čin potpuno stran. Takve sličnosti dinamiziraju ostali deo ansambla koji polako i nesvesno ulazi u predstavu. Kao po pravilu, ovakve ličnosti uvek vezuju pažnju gledališta, čak iako su bez većih scenskih sposobnosti. Zato su vrlo zahvalne za rediteljska rešenja u kojima su erotska svežina i mladalački polet važniji od talenta. Činjenica je da ih je u mojim ansamblima bilo dosta, prilično je olakšala rad. Desilo se da su neke, obavivši svoj posao nesvesnih animatora, nestale odjednom pre premijere. Pojavljivanje na sceni ih nije ni zanimalo. Samo dozivanje zabranjenog bilo im je dovoljno.

Onima koji ne spadaju u ovu kategoriju moralo se prilaziti taktično i blago, pazeći pri tom da se nijednog trenutka na sceni ne oseti agresivnost koja neizbežno prati svaki teatarski proces s obzirom na to da je odnos reditelja i ansambla sam po sebi konfliktan.

Bila je potrebna takoreći terapeutska opreznost da se ne bi povredila glumčeva ličnost čija je krhkost u ovom slučaju bila ogromna zbog zadatka koji glumca stavlja u vrlo komplikovano ambivalentno stanje u kome on mora da bude neko drugi obučen u samog sebe.

Uloga šminke i kostima u koje se može sakriti, u ovoj predstavi bila je ponekad spasonosna.

Paradoksalno zvuči da je bilo dovoljno dati nagim glumcima rukavice pa da se osećaju znatno prijatnije i sigurnije.

Jednom sam glumcu nacrtao brkove i mladež. Iako se iz publike takoreći nisu ni videli, on se osećao vrlo sklonjen. Sve sam ovo radio trudeći se da tome vidno ne pridajem nikakav značaj. Tako se ansambl odjednom našao u neobičnoj optici sa običnim sočivima, prijatno zaveden otkrićem da se svet erotskih scena otvara samo onima koji imaju hrabrosti da zaguste u neistraženo.

Šta za Vas predstavlja postavljanje i igranje predstave erotske sadržine?

Baviti se erotskim pozorištem pre svega znači ne bežati od svog vremena. Ne pristajati na činjenicu da je seksualna evolucija priznata kao određeni deo istorije ljudskog ponašanja, ali da bi njen odraz na sceni mogao da se prećuti pa i priguši. Postavljati predstave erotske sadržine znači pružati stalne dokaze, o vrlo mogućoj i uspešnoj demistifikaciji problema koji podjednakom snagom pritiskaju i seksologe i one koji o tome ne znaju takoreći ništa. Dobro prokazana erotika otklanja nepotrebni stid koji blokira kreativne potencijale ličnosti. Predstava protkana erotskom maštom pokazuje gledaocu da mnogi od njegovih problema nisu samo njegovi.

Uspeti da više gledalaca prepozna na sceni svoj san znači osloboditi ih iluzija da su samo oni sapeti u njegove zagonetke, poruke i more. San je nezaobilazan deo svakog stvaralačkog procesa u pozorištu naročito erotskom, s obzirom na to da su erotski sadržaji neizbežni elementi u mozaiku snova. Baviti se erotikom na sceni znači pokušati da se gledaocu objasni da njegov voajerizam, kao plod vekovne ljudske potrebe da prodre u nepoznato ne mora predstavljati sramnu želju za nedoličnim uzbuđenjima. Živeći u vremenu velikih zabluda, predrasuda i obogaljujućeg nasleđstva pogrešnog vaspitanja, savremeni erotski radoznalac, bio na sceni ili u gledalištu, upravo je onaj pustolov čiji će avanturizam razrušiti sve ove prepreke i otvoriti prostora na kojima će komunikacija biti iskrenija i kreativnija.

Održavanje u životu jedne erotske predstave u periodu od nekoliko godina može da ima i obrazovnu funkciju s obzirom na to da gledajući je, jedan broj gledalaca uspeva da sazna da nimfomanija, frigidnost i homoseksualizma nisu infektivni, a da perverzija nije pasivan položaj muškog partnera.

Realizovanje scenskih erotskih situacija je branje zabranjenog voća koje se nudi svim profilima publike, spremne da javno podrži ili odbaci rizik prihvatanja nečega što je do tada bilo privilegija povlašćenih, u te "tajne" posvećenih grupica.

U većini slučajeva dobro humoristički odrađena erotska predstava je susret sa smehom čija razorna moć diže u vazduh sve do tada tabuizirano, sve što život čini frustrirajuće besmislenim.

Igrati erotsku predstavu pred publikom koja događaje na svetskoj erotskoj sceni može da vidi samo na filmu predstavlja pokušaj da se na skroman način neposredno sledi tok međunarodnog erotskog teatarskog života. Naravno, vrlo je naivno verovati da pravljenje i igranje erotskih predstava može bitno ublažiti neke vekovima stvarane otpore i iz korena promeniti odnose koji kočte slobodniji prilaz suštinskom problemu ljudske sudbine. Ali sigurno je da posle gledanja erotskih predstava, erotska problematika svakodnevnog života izgleda za nijansu manje zastrašujuća.

Koje ste moralne probleme imali Vi i Vaši saradnici u ostvarivanju predstava erotskog teatra?

Lično, nikakve! Ali ako uzmemo u obzor stalne pritiske sredine kojima je uvek izložen onaj koji hoće da takne u netaknuto i velike moralne dileme mojih saradnika, onda mogu da kažem da sam se u radu na erotskim predstavama pre svega bavio animacijom van scene, a uz put i režirao. Pošto će problemi mojih saradnika dati zanimljiviji i jasniji odgovor na postavljeno pitanje, izneću neke od njih bez želje da ih dramatižujem uz napomenu da je zajedničko za sve njih bio strah od prezira sredine i nerazumevanja u samoj porodici. To je produžetak onog straha koji je mučio prve glumce na našim prostorima, što je dokaz više da je pozorišna umetnost u suštini, u igru pretvorena erotska potreba.

Vratimo se sad primerima koji pokazuju kroz kakve Scile i Haribde treba da se probiju stvaraoci erotskog pozorišta. Glumica stara 20 godina, živi sa strogim ocem, ima mladića koji igra sa njom u predstavi: "Mogu da igram naga svuda van Beograda. U Beogradu mogu da budem naga u poslednjoj sceni, ali da se zastavice iza kojih se nalazim ne pomeraju sa mene ni sekundu."

Polovinom zastavica manipuliše njen mladić koji igra nag sa njom u toj numeri. Scena je pravljenata tako što mahanje zastavicama povremeno otkriva neke delove tela. Za oca, ova u predstavi vrlo značajna glumica kaže, da ne ide u pozorište, ali je užasava sama pomisao da bi mogla da u publici ugleda njegovo lice. Pošto otac koji ne ide u pozorište, ide u njega još manje ako je u drugom gradu, mogućnost da se njegovo lice ugleda u publici ne postoji i glumica sasvim opuštenata igra svoju ulogu.

Glumica stara 32 godine, razvedena, živi sa detetom kod roditelja, sve vreme igra obučena. Iz tehničkih razloga u jednoj sceni nema slip ali ima dugačku haljinu. Na predstavi koja se igra na ringu u sportskoj hali pri jednom sudaru haljina pukne na leđima i za trenutak se ukaže delić kože. Na pauzi u garderobi, uzbuđena se žali kolegini: "Ne znam sad šta da radim. Moj bivši muž će prestati da mi daje alimentaciju ako sazna da je dve hiljade ljudi videlo da nemam slip." Muž inače živi u inostranstvu.

Glumac star 25 godina živi sa roditeljima, nije oženjen, povremeno se bavi pisanjem. "Pristajem da mi se vidi malo otpozadi ali vrlo malo inače će svi misliti da sam potpuno poludeo pa niko neće hteti da čita moj tekst". Na pitanje, da li će ako mu se vidi malo svi misliti da je malo poludeo, odgovara da se radi o ozbiljnim stvarima i da mu nije do šale. Glumica 20 godina stara, živi sama: "Ja moram da budem pod perikom i tako našminkana da se vidi da sam to ja ali da me moj mladić ne prepozna." Organizator 25 godina star, neoženjen, nema devojku: "Molio bih da se na plakat ne stavlja moje ime jer živimo u takvom svetu u kojem me posle ovoga niko neće shvatiti ozbiljno." Jedna od najvažnijih glumica u predstavi, živi sama van Beograda pristaje da skida smo gornji deo kostima iako je idealno građena. Na pitanje zašto samo gornji deo kaže: "Bojim se da će se neko u publici nasmejati ako skinem sve."

Glumica stara 19 godina, živi sa roditeljima, ima mladića. U jednoj sceni, potpuno naga, vozi se scenom i kroz salu kad je to moguće na rolšuama. Pošto su rolšue njene, traži da budu prefarbane jer njen brat kao dođe na predstavu može da ih prepozna. Na pitanje zar brat neće prepoznati nju pre rolšua odgovara da brat, i ako je prepozna ne može u to poverovati. Radeći sa ovim mladim ljudima uverio sam se da se radi o etički krajnje čistim ličnostima koje su uprkos tome počele da spavaju snom pravednika tek posle nekoliko meseci igranja.

Kada i na koji način erotsko postaje estetsko?

Za mnogim devojkaama koje se profesionalno bave erotikom, nikad se po danu na ulici nije okrenuo ni jedan muškarac, ali su tako mnogi uveče, kada su pod svetlom i šminkom, bili spremni da im odmah ponude brak. Šminka i svetlo nisu jedini elementi kroz koje scenska erotika ispunjava estetske zahteve, ali su neophodni da ih

erotska magija imala onu snagu bez koje se i najradoznalija publika ne može privući u salu. Bez namere da se pozivam na već mnogo puta obrađivanu temu o relativnosti estetskog, moram da kažem da sam se, baveći se erotskim pozorištem, uverio da estetski kriterijumi u većini slučajeva zavise od mentaliteta i individualnih sklonosti gledalaca. Oko nekog erotskog spektakla estetičari se uvek manje više slože, ali reakcije gledalaca različitih mentaliteta nikad nisu iste. Tamo gde se suština svega simbolično vezuje za majku, glumica normalnih grudi, bez obzira na oblik, idealnu inscenaciju i talenat biće manje zanimljiva od statiskinje u drugom planu, ali sa izrazitim materinskim atributima. Pred određenom publikom idealno građen nag glumac može da bude samo smešan. Znamo takođe u kojoj meri za nekoga mogu da budu privlačne žene skromnijeg torza, dok, na drugoj strani, glumica bez dugačkih nogu nema šta da traži u ovom poslu.

Uz sve ovo i sam svet erotskih pozorišta je paradoksalan jer u želji za estetizacijom, pritisnut neumoljivim autocenzurama podvrgava sumnji i ono što je već odavno provereno. Naročito u sredinama koje nisu raščistile sa mnogo slojevitijim pitanjima nego što je odnos erotskog i estetskog. U svakom slučaju i samo se polje estetskog stalno šiti kroz prihvatanje određenih erotskih događaja kojima su estetičari odbijali da priznaju estetsku vrednost.

Predstave koje sam radio sedamdesetih godina, bazirane su na nizovima statičnih erotskih slika, imale su erotiku kao scenografsku vrednost jer je u tom periodu pokretanje nagih, na samom početku vrlo stidljivih glumaca, predstavljalo rizik istupanja iz domena estetskog. Danas bi tako intonirana predstava bila suviše spora u odnosu na savremenu dinamiku gledališta. Mada i danas postoji nešto od tog rizika kada je u pitanju vrlo ritmična erotska koreografija jer može nepotrebno i neželjeno šokirati predrasudama uspavanu tolerantnost onoga ko je sa velikim optimizmom, ali bojažljivo, došao na predstavu. U prilog ovome evo nekih razmišljanja gledalaca erotskih predstava kod nas, o tome šta je na sceni estetsko, a šta nije.

Službenica stara trideset godina: "Go muškarac okrenut licem publici tako da mu se sve vidi je čista pornografija. Ako mu se ne vidi sve, ako je u profilu, ali tako da ne gleda u publiku, onda to i nije tako vulgarno."

Student ekonomije: "Estetski je kad žena može da igra i skače koliko hoće a da joj se ništa ne tresse." Domaćica stara četrdeset godina: "Ono što se sviđa homoseksualcima nikada ne može da bude estetski." Profesor muzike star trideset pet godina: "Estetsko je pre svega ono što se samo nazire, nagađa ispod kostima." Nastavnica fizičke kulture: "Ona scena sa egzibicionistima i jeste i nije pornografska. Kad je onaj što igra prvog manijaka raširio kaput i sve se videlo, to ne može da bude estetski. Ali kad je onaj drugi napravio onako kao da je u Evinom kostimu, to je u redu jer je smešno". Šofer, pedeset godina: "Ja mislim da nije ružno ako su striptizete lepo istetovirane." Prodavačica stara četrdeset dve godine: "Zar je lepo da gola žena juri po bini golog muškarca i još da ga stigne?" Učenik star osamnaest godina: "Sve je estetski jer ono što nije, to i ne gledaš." Razvodnica u bioskopu: "Glumci nikako ne bi smeli da leže bez kostima jer je to nemoralno i ispod dostojanstva. A čim je ispod dostojanstva to je pornografija."

Kelner star dvadeset sedam godina: "Čak i ružan go čovek može da deluje lepo ako peva na francuskom." Učiteljica u penziji bavila se dramski amaterizmom: "Bez obzira na režiju, goli glumci ne treba da se drže za ruke jer to nije estetski. A onaj debeli ne sme da bude sasvim go jer je mnogo debeo. A i ne bi smeo onako da uzdiše." Vaspitač u kazneno popravnom domu: "Mislim da je predstava zadovoljila estetski jer u njoj ništa ne podstiče na vršenje prestupa." Anonimni ljubitelj pozorišta, star trideset sedam godina: "U estetskom smislu ovoj srednjoj prestavi se još i može pogledati kroz prste, ali ono što ste napisali u programu vam uopšte nije trebalo." Praveći etimološku parodiju na prožimanje erotskog i estetskog napisao sam u programu da je erotski teatar, kao dar bogova, suština pozorišne estetike, što dokazuje pretpostavka da je ima Talija postalo od reči "genitalija".

Iako ovakva mišljenja ne relativiziraju pojam estetskog, ipak su neophodna onima koji se upuštaju u postavljanje erotskih predstava jer je od svega što se u pozorištu dešava najbitnije ono što se dešava u publici. Novi erotski spektakli igraće se u novim estetskim optikama. Ono bez čega do toga ne može doći, jeste urođena erotičnost ličnosti koja ne zavisi od građe tela, boje kože i političkog ubeđenja. Neke erotske zvezde bez obzira na odlično svetlo, šminku i kostim i pored najbolje volje teško se mogu svrstati u lepe ljude. Ne dokazuje li to da misteriozni put ka estetskom ponekad najsigurnije vodi kroz erotsko?

Kuda ide erotski teatar i šta je njegov krajnji cilj?

U dramskoj literaturi ima komada čiji se pokretački mehanizam mogu prikazati i kao erotski. Poslednja šansa Dezdemone da ne bude zadavljena mogla bi da bude u svlačenju i pomeranju Otelovog afekta na plan njegovog egzotično uzavrelog libida. Muž i žena koji se prepoznaju u Joneskovoj *Čelavoj pevačici* mogli bi to da učine kroz verbalno erotski kontakt. Da ne govorimo šta bi sve kroz svoje igrano ludilo mogao da uradi jedan nag Hamlet. I kakav bi tek erotski teatar mogla da načini vešta ruka od mirakula i misterija. Naravno svakom ozbiljnijem pozorišnom stvaraocu je jasno da bi svako roditeljsko bežanje od sopstvene nemoći u ovako nasilna rešenja išlo u prilog sprečavanju scenskog erotizma da postane teatarski žanr. Ono što se godinama dešavalo na filmu sada se povremeno dešava i u pozorištu. Tu i tamo, manje na sceni a više na reklamnom materijalu pojavljuje se erotski detalji koji treba da zagolicaju radoznalost potencijalnih gledalaca. Jedno vreme nije bilo domaćeg filma bez erotskih scena, ali nije bilo erotskog filma iako je on već svuda u svetu postojao kao jasno određen žanr. Erotizam kao neizbežna scenska vrednost gubi značaj kao se stalno potura i protura kroz njemu neadekvatne dramaturške sadržaje. Erotski teatar će dobiti svoj smisao tek kad postane proizvod smišljenih i ostvarenih scenskih erotskih projekta. Teško je reći koliko je vremena potrebno da se pojave pisci celovitih erotskih drama ili vodvilja je rod prvog Fejdoovog pokušaja sa komadom *Ne šetaj se tako golišava* u kome su se, vrlo lako obučene, pojavljivale značajne glumice, do danas nije učinjeno mnogo toga što bi istoriju erotske dramaturgije učinilo vrednom obimnijeg istraživanja. Pod prilično improvizovanom pretpostavkom da se erotski teatar razvija kao sasvim precizno određen žanr, vrlo je teško i nezahvalno predviđati njegovu budućnost, a da se pri tom ne zapadne u već dobro poznate sudove i pozorišnoj umetnosti koja ne menja svet, ali mu pomaže da sa manje nelagodnosti dočeka sutrašnji dna. Zato bi krajnji cilj erotskog pozorišta bio pre svega da preživi i da tako uprkos svemu živo služi kao putokaz prema integralnom čoveku čiji će erotizam umesto opterećenja biti ključ za izlazak iz mnogih emocionalnih lavirinata. Na pitanje kada bi ovo idealizovano razmišljanje moglo da postane stvarnost odgovara podatak da su vodvilj *Bez seksa, molim*, skrojen isključivo za erotska rešenja, avangardni Englezi igrali zakopčani do

grla. Mišljenje da pod veštom rediteljskom palicom, glumci i u gnju-
račkim odelima mogu da deluju erotično, interesantno je, ali daleko od
pravog stanja stvari. Bez obzira na to što se početak prikazivanja eroti-
zma na sceni zasnivao samo na skromnim naziranjima skrivenog,
erotski teatar može da opstaje samo zahvaljujući maštovito prikazanoj
nagoti u kojoj će se istovremeno izoštravati čulnost gledaoca i gleda-
nog, što bi za zagovornike terapijskog dejstva scene moglo da pred-
stavlja takođe krajnji cilj. Što se više budu javljali projekti erotske
sadržine, to će ovakvi poduhvati ispadati iz oblandi, za njih pogubne,
lažne ekskluzivnosti. I to je za sada, kako kod nas tako i u svetu, jedini
cilj ove avanture, čije sagledavanje nije maglovito i podložno verbal-
nim akrobacijama. Tako shvaćen erotski teatar i njegov cilj pronaći će
lakši prilaz problemima koje svakodnevno liferuje monstrum erotiz-
ma. Razmišljajući o postavljenim pitanjima povremeno sam upotre-
bljavao termine *egzibicionizmom* i *voajerizam*, pod kojima sam
isključivo podrazumevao scenske fenomene koji ne zalaze u granice
patološkog.

Scena, 2, mart-april 1988, 80 – 89.

REŽIJA EROTSKOG MJUZIKLA *OH, KALKUTA*

*Dijalog s glumcem i rediteljem Petrom Slovenskim**

Kako objašnjavate pojavu seksualne revolucije u našem vremenu i njen izraz na sceni kao erotski teatar?

Svetska politička situacija je doprinela pojavi seksualne revolucije u našem dobu na društvenoj, pa i pozorišnoj sceni. Pojava hipi-pokreta imala je značaja u tom oslobađanju. Čovek je osetio potrebu da se oslobađa odeće, pa je i to imalo uticaja na njegovo obnaživanje. Ako savremeni čovek danas gleda Gojinu Golu Maju ili Mikelandelovog nagog Davida ne pada mu na pamet da govori o nekakvoj pornografiji. Čovek je ponesen estetskom lepotom ljudskog tela.

Prišavši režiji erotskog mjuzikla, *Oh, Kalkuta*, ja sam hteo da estetiziram pojavu nagog tela na sceni. Pojava nagog ženskog, pa i muškog tela, a sedamdesetih godina poplavila je štampu, pa su se pojavili u nas brojni erotski magazini i revije, među kojima je prednjačio beogradski "Čik". Bila je to istovremeno eksplozija pornografije i vulgarizacije erosa u javnosti. Ja sam režijom *Oh, Kalkuta*, hteo pozorišnim činom da estetiziram erotiku na sceni.

* SLOVENSKI (Stojanović), Petar – srpski glumac i reditelj – rođen 15. VII 1924. u Požarevcu. Detinjstvo i gimnazijske dane provodi u Požarevcu. Pozorišnu delatnost započeo u "Rodinom pozorištu" u Beogradu. Od 1941. do 1944. član je Narodnog pozorišta u Beogradu. Posle oslobođenja član je Vojvodanskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, a od 1948. član je beogradskog Jugoslovenskog dramskog pozorišta, gde je ostvario brojne dramske uloge: Bernot (*Kralj Beta-jnove*), Lepršić (*Rodoljupci*), Aleksej (*Jegor Buličov*), Moska (*Volpone*), Falč (*Opera za tri groša*), Rozenkranc (*Hamlet*), Doktor Hugo (*Na rubu pameti*), Gubernator (*Mrtve duše*), i dr. Režirao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: *Lepezu ledi Vindermir* Oskara Vajlda i *Lažu i paralažu* Jovana Sterije Popovića. Petar Slovenski igra na filmu, radiju i televiziji, a na estradnoj sceni s velikim uspehom nastupa kao voditelj i animator. Na sceni beogradskog Doma omladine režirao šokantni erotski mjuzikl *Oh, Kalkuta* Keneta Tajmana, 1971. Umro u Beogradu 5. XI 2002.

Kako i kojim izražajnim sredstvima ste režirali erotski mjuzikl Oh, Kalkuta Keneta Tajnana?

Išao sam u London da vidim tamošnju predstavu. Reditelj londonske predstave je insistirao na šokovima erotike i seksa na sceni, pa je ona delovala na gledalište krajnje razdražujuće. Za svoj beogradski projekat režije prvog mjuzikla ja sam zainteresovao najbolje glumce koji su u to vreme pojavili na našoj sceni. Bili su to Miki Manojlović, Slobodan Đurić, Branko Milićević, Josif Tatić, Milan Gutović, Mirjana Vukojčić, Đurđija Cvijetić, Merima Isaković, Zorica Šumadinac, Marija Milutović i drugi. Koreograf je bio Boris Radak, a scenograf Vladimir Lalicki.

Glumci i glumice su ostali u predstavi obučeni, a njih su u nagim scenama zamenjivali mladići i devojke koje sam specijalno za tu priliku angažovao. Time sam želeo da estetika dela bude savršena, pa je to bio prirodan izbor. Igračko-plesni deo, u nagim scenama, igrali su, audicijom odabrani lepe devojke i mladići. Čini mi se da je to bilo pravo rešenje za estetiziranje erotskog mjuzikla, za razliku od londonske predstave u kojoj su igrači i glumci bili jedinstveni. Sve smo učinili da predstava ima svoj umetnički nivo i da pre svega deluje estetski. Svaki skeč, koji nije imao neke literarne vrednosti, bilo je ilustrovan za tu priliku specijalnim likovnim prilozima. Svakoj sceni prethodila je jedna crtana storija koja je uvodila u radnju. Uz već postojeću muziku, aranžmane je pravio Predrag Ivanović.

Predstava je rađena u okvirima producentske grupe specijalno oformljene za ovaj projekat. Mislio sam da gotov rezultat ponudim Ateljeu 212, ali se pokazalo da tu nije bilo podrške za našu inicijativu. Naša predstava je bila "nago pozorište", ali je koštala veoma mnogo. Erotski mjuzikl kakav je *Oh, Kalkuta* zahteva skupocenu opremu. Predstava je morala imati raskošan okvir da bi golotinja došla do punog izražaja. Premijeru smo dali u uslovnoj opremi, pa je većina gledalaca bila razočarana našom predstavom. Izašli smo na premijeru s improvizovanim dekorom i mislim da je to bio fijasko za naš projekat. Bili smo prinuđeni da lutamo od scene do scene, i naposljetku smo improvizovanu premijeru izveli u beogradskom Domu omladine 19. maja 1971. jer nam ni jedan teatar u gradu nije otvorio svoja vrata. Svi su nas napuštali. Glumci i ja morali smo da izađemo s premijerom. Nazad se nije moglo. Meni je drago što su me moje mlade kolege do

kraja podržali. Radili smo noću, posle predstava, na ledenoj pozornici. Mladići i devojke su se svlačili nagi na ledenoj pozornici, uz pomoć dveju grejalica i, uprkos tome, njihovo oduševljenje za predstavu nije opadalo. Predstava je, uprkos svemu, nastajala u entuzijizmu. Ima nešto neobično u istoriji ove predstave. Nju ja pratio nezapaćen publicitet, bez primera u istoriji našeg savremenog pozorišta. Nisam hteo da dovedem učesnike u bilo kakvu moralnu neprijatnu situaciju, pa sam zabranio svako fotografisanje predstave. Pravni zaštitnik je bio advokat Veljko Guberina. U sredstvima informisanja, kao i u programu predstave, kategorički sam zahtevao da ću ako se blic na sceni pojavi i škljocne foto-kamera, smesta predstavu prekinuti. U Beogradu, kao i na gostovanju u Zagrebu, gledaoci i radoznali fotoreporteri su poštovali taj zahtev. To sam izričito radio radi mladih ljudi koji su se u predstavi pojavljivali nagi i ja sam želeo, na taj način, da im uzvratim poverenje koje su mi kao reditelju predstave poklonili.

Kako je Vaš složeni spektakl funkcionisao kao celina, s obzirom na njegovu složenu prirodu (drama, koreodrama, film, muzika, mjuzikl, foto-show itd.)? Kako je funkcionisala ova multimedijalna predstava?

Svi elementi jedne predstave srećno su složeni samo onda ako svali elemenat ima svoje opravdanje. Svaki crtani insert imao je svoje dramaturško opravdanje, svaka muzička numera je od opšteg značaja za dramaturgiju predstave. Tražio sam dinamiku predstave upotrebom različitih izražajnih sredstava i njihovom doslednom montažom u jedinstvenu celinu. Montaža je proizlazila iz jedinstvenog ritma koji sam kao reditelj predstavi nametnuo.

Šta je tema predstave Oh, Kalkuta? Osvrnite se na dramaturgiju ovog erotskog mjuzikla?

Tema je uljudno veličanje erotskog. Dramaturgija se zasniva na zbiru skečeva sa erotskom tematikom, vrlo različitih i u isto vreme vrlo istovetnih. Insistirao sam da se igraju vrlo ozbiljno glumački. Svaku predstavu treba igrati istinito i pošteno da bi ona odjeknula u gledalištu. Svaki skeč ima svoj erotski početak, razvoj i kraj. Dramaturgija je vešto urađena, što je i prirodno, jer je autor Kenet Tajnan dobar poznavalac zakona scenske dramaturgije. Posebno je bila dobra scena kolektivnog seksa – "svingera".

Skečeve sam premontirao po sopstvenom nahodjenju. Raspored skečeva sam pravio onako kako sam smatrao da treba da se na najbolji način odvijaju. Sjajan i duhovit prevod Tajnanovog teksta s engleskog preveo je Jovan Ćirilov. Ritam i dinamiku sam gradio po starom dramaturško-rediteljskom pravilu: početak efektan, pa onda malo pada, pa opet raste, i sve više raste, i sve više raste, i sve više raste, i na kraju sve se završava najefektnije. Po sopstvenoj dramaturgiji ja sam ubacio tu tzv. kontroverznu "golu scenu", koja je trajala nekakvih 14 minuta, na temu muzike koja je po motivima svih numera specijalno pisanih za tu "gala-scenu". U plavom svetlosnom štimungu za neke kritičare ova scena je ličila na akvarijum, a za neke na Dahau ili Aušvic. Moja ideja je bila ta da lepa naga tela deluju u tom štimungu nestvarno kao jedna vizija, potpuno nestvarno.

Da li je to bila rediteljska namera da se preko erosa otvara prostor tanatosa u temu smrti?

U krajnjoj meri eros i tanatos se prožimaju. Moje namere u ovoj sceni nisu tako bile usmerene, mada sam želeo da predstavim nestvarnu viziju erotičnog na sceni i ostvarivanje njene estetike kroz igru nagih tela.

Koji je bio Vaš umetnički razlog postavljanje erotskog mjuzikla Oh, Kalkuta?

U to vreme u beogradskom pozorišnom životu ništa se nije dešavalo. Bilo je to vreme zaparloženosti i umetničke učmalosti. Svi smo u teatru otaljavali svoj posao, za platu, od premijere do premijere. Apolutno se ništa nije dešavalo. Odlučio sam da u pozorišni život Beograda bacim bombu i izabrao erotski mjuzikl *Oh, Kalkuta*, koji je već osvajao svetske scene. Bez obzira na krajnji rezultat, moja predstava je uzdrmala učmali pozorišni Beograd. O njoj se govorilo i pisalo više nego o jednoj tzv. regularnoj predstavi.

Zašto je, uprkos povoljnim uslovima, vrhunskoj podeli i velikom zanimanju za erotsku predstavu, izostao umetnički rezultat?

Nesporazum je nastao na premijeri. Publika i kritika su očekivali nešto drugo nego što su dobili. Kroz četrnaest predstava u Beogradu, ansambl je stekao nešto sredstava, pa smo odlučili da gostujemo u Za-

grebu, gde smo investirali u opremu predstave. Zagrebačka publika je sa puno nerva primila našu predstavu. Odjek štampe je bio manji od beogradske. Svoju umetničku satisfakciju mi smo ostvarili u kontaktu sa zagrebačkom publikom. Kada pogledate zagrebačke kritike, tamo neće-te naći uvredljiv ton kritike kojom nas je "počastila" beogradska štampa.

Da li je nagota u teatru moralna ili opscena?

Nagota na sceni je odraz vremena. Različito je vreme *Kose* ili vreme *Oh*, *Kalkuta*. Erotika na sceni je vezana za erotiku u svakidašnjem životu. Erotika je uvek adekvatna vremenu u kome se zbiva. Čim se istupi iz pravila vremena, onda se takve pojave žigošu bez obzira da li su dobre ili loše. Scena je uvek projekcija društvenog morala i društvenih normi.

Da li je eros na sceni i filmu, uopšte umetnosti, uticao na svakidašnji život?

Apsolutno! U oblasti mode...

Koliki je značaj glumčevog dela u savremenom scenskom izvođenju?

Mislim da naši glumci nisu dovoljno svesni značaja sopstvenog tela za glumačku profesiju. Glumac mora neprestano da neguje telo kao instrument izdržavanja. Poznato je koliko glumci na Zapadu neguju telo kao kulturu scenskog umeća. Igrajući Mosku u Ben Džonsonovom *Volponeu* bio sam obavezan da dan i noć pre svake predstave budem psihofizički spreman. Tehnika disanja, impostacija glasa je deo moje glumačke tehnike. Danas kada govorim na radiju, pred mikrofonom, nikad ne ostajem bez daha.

Kakva su Vaša iskustva iz estradnog voditeljstva?

To je forma u kojoj sam mogao najbolje da izrazim svoje govorne mogućnosti.

Za koje glumce ste imali najviše divljenja?

Milivoj Živanović i Branko Pleša za mene su bili uzor glumačke umetnosti. Srećan sam što sam sa njima saradivao na sceni Jugoslo-

venskog dramskog pozorišta. Jezik i govor su instrumenti na kojima glumac svira. To su oni radili bravurozno.

Vi ste kao glumac započeli još u "Rodinom pozorištu" koje je vodila Gita Predić-Nušić? Kakva vas sećanja vežu za ovaj dečiji teatar?

U "Rodinom pozorištu" deca su igrala decu, a odrasli odrasle. Mene je to naučilo *istinitosti glume*; trudio sam se da uvek budem istinit. Tragajući za jezgrom uloge, uvek sam tragao za istinitošću lika.

Šta za Vas predstavlja glumačko umeće?

Gluma je u mom životu došla porodičnim okolnostima. Živeći detinjstvo u Požarevcu, u kontakt s pozorištem sam došao zahvaljujući naklonosti mojih roditelja prema glumačkom svetu. Tako sam prvi put na scenu stao kao šestogodišnji dečak u *Nečistoj krvi* Bore Stankovića. Kao dečak Tomče igrao sam scenu sa Sofkom. Eto, kao dete sam dodirnuo začarani svet glume. Za mene je scena bila čudo koje me opčinilo za ceo život.

Kako ste savlađivali problem stida u režiji erotskog mjuzikla Oh, Kalkuta?

To je bio, možda, najteži deo rediteljskog posla na ovoj predstavi. Saradnicima sam objasnio da je to igra bez "zavesa", ali ne treba da bude bestidna.

Šta mislite o prostituciji glumca?

Mislim da se glumac prostituše onda kada radi nešto što je dijametralno suprotno njegovim estetskim i moralnim nazorima. Postoje privilegovani glumci koji su mogli birati svoje uloge, pa su tako mogli da mimoiđu prostituciju glume. Ali, glumac je uglavnom prinuđen da prostituše intimni ego svoga glumačkog umeća.

Šta za Vas predstavlja režija u pozorištu ?

Režija je *hrvanje* reditelja s glumcima i, naravno, dosledno ostvarivanje režijskog koncepta. Moja dva najomiljenija reditelja koja sam sreo u životu bili su Josip Kulundžić na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu i Mata Milošević na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu. Bili su obojica najpostupniji u pristupu

glumcu. Oni nisu nikad "foršilovali". Tajna njihove režije bila je u činjenici da su glumca navodili *šta treba da radi na sceni, a ne kako treba da scenski deluje*.

U svom rediteljskom radu uvek sam koristio iskustva koja sam naučio od Kulundžića i Mate Miloševića, ali i od velikih Branka Gavele i Bojana Stupice.

Šta je glumcu potrebno za uspešnu profesionalnu delatnost?

Glumcu nije dovoljan samo talenat nego mu je potrebna psihofizička pripremljenost za uspešno telesno i govorno izražavanje. Ogroman talenat našeg glumišta je osnova našeg savremenog teatra.

Šta vas, pored glumačkog rada, privlači stvaralaštvu režije u kojoj ste se više puta ogledali kao reditelj?

Osetio sam neodoljivu potrebu od glume ka režiji. Režija je daleko odgovornija, daleko bogatija od glumačkog zadatka. Ceo život sam bdio nad jednom ulogom, a režijom sam upućen na složene sudbine brojnih dramskih likova. Spremnost da ljude na sceni ubedite u svoju koncepciju predstave jeste suština režije. Za mene je Vajldova *Lepeza ledi Vindermir* bila izvanredna prilika da se iskažem kao reditelj.

Zašto su Gavela, Mata Milošević i Bojan Stupica među najznačajnijim pozorišnim rediteljima modernog jugoslovenskog dramskog teatra?

S velikim strahopoštovanjem sam slušao o Branku Gaveli. Način na koji je Gavela manipulisao glumcima podsećao me je na igru šaha. Imao je nervozan, gotovo prostački, drekački način rada, a da ničim nije nikad povredio glumca. On je stvarno *navodio glumca na umetnički izraz*. Igrao sam u Gavelinoj režiji Dubrovačke triologije. Bojan Stupica je bio veliki reditelj po svojoj čudesnoj maštovitosti, koju je *znao da usadi u glumca i primeni na sceni*.

Mata Milošević, tih, racionalan, koji vas na neki čudan način mobilise, ali vas ne izluđuje kao Stupica. To su bila dva suprotna temperamenta u našoj modernoj režiji. Glumac sebe uvek drugačije vidi. Glumcu je reditelj potreban kao ogledalo. To su znali i Gavela, i Bojan i Mata.

Kako gledate na pojavu erotizacije u svakidašnjem životu i njenu upotrebu?

Još pre tridesetak godina bili su u nas, kao i u svetu, brojni tabui. Književnost, naročito film, pa i pozorište su, u stvari, širili prostor za eros u životu, kao i na sceni, i otvarali njegove oslobodilačke mogućnosti. Na primer, u modi su pre tri decenije bile nezamislive uske pantalone ili "vruće pantalonice". Danas su kod žena i muškaraca pantalone toliko uske da ocrtavaju anatomiju tela gotovo do detalja. Sve je to, a naročito moda, uticalo na erotizaciju svakidašnjeg života.

Scena, 2, mart-april 1988, 76 – 80.

O AUTORU I PRIREĐIVAČU

Radovi i knjige Radoslava Lazića (1939.) prevedeni su na više evropskih jezika. Autor, priređivač ili antolog je sledećih knjiga:

Estetika modernog teatra (koautor sa Dušanom Rnjakom) 1976; *Kultura režije*, 1984; *Dramska režija*, 1985; *Traktat o režiji*, 1987; *Pariska theatra*, 1988; *Traktat o filmskoj režiji*, 1988; *Fenomen režija*, 1989; *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991; *Traktat o lutkarskoj režiji*, 1991; *Svet režije*, 1992; *Hermeneutika režije*, 1993; *Rečnik dramske režije*, 1996; *Jugoslovenska dramska režija*, 1996; *Estetika TV režije*, 1997; *Teatrološki brevijar*, 1998; *Estetsko doživljavanje teatra*, 1999; *Estetika operne režije I, II*, 2000; *Nušićev teatar komike*, 2002; *Estetika lutkarstva*, 2002, *Umetnost rediteljstva*, 2003; *Filozofija pozorišta*, 2004; *Svetsko lutkarstvo*, 2004, *O glumi i režiji. Razgovori s Plešom*, 2005; *Knjiga režije. Bojanov "Dundo"*, 2005; *Japanski klasični teatar. 12 Nô drama*, 2006; *Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog*, 2007; *Nušićev teatar za decu*, 2007; *Kultura lutkarstva*, 2007; *Umetnost lutkarstva*, 2007, *Propedeutika lutkarstva*, 2007; *Magija lutkarstva*, 2007; *Daske koje život znače*, 2007; *Estetika radiofonske režije*, 2008; *Teatar – život dvočasovni*, 2008; *Traktat o glumi*, 2008; *Marenićev scenografski teatar*, 2008; *Traktat o scenografiji i kostimografiji*, 2009; *Biti glumac*, 2009; *Sara Bernar, Umetnost teatra*, 2009; *Čaplin, Estetika vizuelne komike*, 2009; *Aleksandar Saša Petrović*, 2010; *Pozorišno slikarstvo*, 2010; *Lutkarski Theatrum Mundi*, 2010; *Savremena dramska režija*, 2011; *Bunraku, Japanski klasični teatar*, 2011; *1973. godina vampira, nepoznati scenariji A. S. Petrovića*, 2011; *Režija filmske animacije*, 2012; *Veselo pozorje "Kalamandarija"*, 2012; *Režija - Work in Progress - Delo u nastajanju*, 2012; *Biti režiser*, 2012; *Biti reditelj*, 2012; *Lutkari o lutkarstvu*, 2013; *Traktat o drami*, 2013; *Filmski režiseri o režiji*, 2013; *Traktat o kritici*, 2013; *Pozorišne anegdote*, 2014; *K.S.Stanislavski, Pozorišna etika*, 2014; *Estetika erotskog teatra*, 2014; *Divljenje Boginji Taliji*, 2014; *Filmološki brevijar*, 2014.