

Demistifikacija glumca u filmu *Turneja* Gorana Markovića

Milena Đordijević (Beograd)

*...Samo tih nekoliko časaka glumac je spokojan,
nesvestan sveopšteg besmisla. Čim zavesa padne,
sve počinje iznova. Ponovo je tu njegova sumnja,
najstrašnija od svih muka koje je čovek sebi izmislio.¹*

Glumac u opasnoj zoni

Priča o glumcima i umetnosti ne bi imala smisla ako bi *Turneja* bio ratni film. Ali ovo nije film o ratu, već o glumcima koji su se našli u ratom zahvaćenom području. Pozorišna trupa² iz Beograda se, na nagovor neostvarenog glumca Stanislava, vođena potrebom za brzom zaradom, našla u neposrednom ratnom okruženju u Srpskoj Krajini 1993. Jasno je da posao poveren glumcima ne može da ispuni (umetničku i pragmatičnu) svrhu. Izvođenje predstava kada je „nož pod grlom“, u biti menja odnos glumaca prema publici i glumi, kao i same publike prema glumcima.

Postavlja se pitanje da li glumac u graničnoj situaciji predstavlja iskušavanje snage same umetnosti i umetnika, ili je posredi pokušaj da se dâ viđenje ratnih zbivanja iz perspektive glumaca? Iako se neminovno upliće i pitanje moći umetnosti u kontekstu ratnih dešavanja, tematska zaokupljenost ranijih ostvarenja potpisnika ovog filma naizgled daje prednost drugom. Gotovo celokupan opus Gorana Markovića (filmovi iz osamdesetih kao što su *Specijalno vaspitanje*, *Nacionalna klasa*, *Majstori*, *majstori*, *Tajvanska kanasta*,

¹ Miškova replika iz drame *Turneja* Gorana Markovića (Marković 2002: 68).

² Grupu čine vođa puta Stanislav (Tihomir Stanić), popularni Miško (Dragan Nikolić), lepa Zagrepčanka Sonja (Mira Furan), Žaki (Josif Tatić), mladi i uspešni Lale (Gordan Kičić), mlada i neiskusna studentkinja Jadranka (Jelena Đokić).

Sabirni centar; te film iz devedesetih *Tito i ja*; autobiografski dokumentarac iz 2000. *Srbija godine nulte*, *Kordon* iz 2002) tematizuje pogubni uticaj koji su totalitarni režimi imali na svest ljudi, i istovremeno ih žestoko osuđuje (Ognjanović 2008: 28), što se donekle može reći i za *Turneju*. Ovaj film kao da je tragikomični postfestum *Variole vere*, filma iz 1982, u kojem se, na kraju, bolest ne iskorenjuje trajno već ona samo menja svoj pojavni oblik. Galopirajući virus kao da je sada metamorfozirao u Srpskoj Krajini 1993. Ili je sve već *déjà vu*, o čemu svedoči film *Već viđeno* iz 1987, u kojem se „žrtve pretvaraju u zločince, pri čemu se nikakve nepravde i zločini zapravo ne ispravljaju i ne kažnjavaju, nego se samo obogaćuju novim nepravdama i novim žrtvama“ (Ognjanović 2008: 35). Za razliku od dva pomenuta filma iz osamdesetih, u kojima je represivni sistem oličen u raznoraznim bolestima (velike boginje, psihički obolele individue), u ovom filmu izostaje metafora za društveno zlo. Ono je izraženo neposredno na prvoj liniji fronta uz vatromet metaka, mina, granata, a žrtve zla ovoga puta su glumci.

Glumac postaje sočivo uz pomoć kojeg se gleda na ratna dešavanja devedesetih godina, pri čemu se pogled subjektivizuje. On je, dakle, sve samo ne objektivan, ali ga sočivo na to ni ne obavezuje. Kao što je sam Marković istakao u jednom intervjuu³, ovaj film se ne bavi uzrocima i posledicama rata. Posledice su gotovo proročki nagoveštene u dva pomenuta filma strave, užasa i katastrofe, i reditelj kao da je ovoga puta stvorio film „za svoju dušu“. U opasnoj zoni se nisu našli samo glumci iz beogradske pozorišne trupe, već se u njoj našao i sam film⁴.

Treba pomenuti da je *Turneja* angažovani film u onoj meri u kojoj se protivi hipokriziji oličenoj u tome što se devedesetih godina u Srbiji vazda govorilo o narodu, a istovremeno se bilo jednako ravnodušno prema njegovom propadanju. Međutim, na prvoj liniji fronta glumci su apsolutni Drugi, ne samo u odnosu na muslimansku i hrvatsku vojsku već i u odnosu na sopstvenu naciju, koje se, u jednom trenutku, jedan od glumaca i odriče. Ali time

³ Videti detaljnije: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=626593>.

⁴ Umetničkim delima u kojima je reč o ratnim događajima iz bliske prošlosti, često se, zbog neposedovanja dovoljne distance, prigovara da pate od crno-belog mišljenja. Oni koji se protive zagovornicima „teorije distance“ smatraju da je besmisleno čekati da se stvore pogodne okolnosti koje će omogućiti nekakvo objektivnije sagledavanje događaja. Budući da je to složeno pitanje koje samo po sebi predstavlja opširnu temu, njime se ovde nećemo baviti, kao ni tumačenjem stavova o pomenutom pitanju prisutnim u filmu *Turneja*. Videti primer jednog takvog tumačenja: <http://www.novikadrovi.net/kritike/87-kritika.php>.

se, kao što će se kasnije pokazati, ne postavlja pitanje tobožnje krivice onih koji bi kao pripadnici srpskog naroda snosili eventualnu odgovorost za građanski rat. Na tu temu se ne može razviti bilo kakav (dijalektički) odnos. Između umetnika i krvavih ratnika nema komunikacije. To su dva sasvim odvojena sveta, ali njihovo dovodenje u neposredan odnos ne može ostati bez posledica. Na prvoj liniji fronta se ne kuša tobožnji moral glumaca, njihovo nacionalno biće, niti je to pokušaj da se dođe do saznanja o tome ko je kriv u cilju uspostavljanja objektivne slike o ratnim zbivanjima. Isto tako se ne može očekivati da bi glumci mogli da ganu i svojom umetnošću tobože preobrate vojnike koji bi puške zamenili cvećem. Prilikom sudara ta dva sveta, trebalo je da se izrodi nešto sasvim treće.

Iako ratni kontekst u biti određuje ponašanje i delovanje pozorišne trupe, od veće je važnosti ono treće što se izrodilo u sudaru sveta ratnika i sveta umetnika. Da li je to što je novorođeno film bez glumaca, ili su to glumci bez pozorišta/filma ili je, paradoksalno možda, u krajnjem ishodu glumac ostao go i bez maske? Ali u filmu *Turneja* nije tako jednostavno utvrditi ko su pozorišni glumci i kome uopšte oni glume.

Mise en abyme (bacanje u ambis)⁵

Zanimljiva je činjenica da je naziv *Turneja* heteronim. Najpre je nastao dramski tekst pa scenario za film pod istim nazivom 1996. godine. S obzirom na to da u kriznim devedesetim nije bilo prilike da bude snimljen, iste godine premijerno je odigrana predstava u Ateljeu 212, na osnovu dramskog teksta. Dvanaest godina kasnije, nastala je i filmska priča. Pre nego što je realizovana kao film, *Turneja* je imala svojevrsnu probu na pozorišnim daskama, a pozornica je, sa glumcima i publikom, ujedno i konstitutivni elemenat filma. Dok se njegova struktura može okarakterisati kao *structure en abyme*, status glumca, u semiološkom smislu, nalik je svojevrsnom *myse en abyme*.

Priroda glume kao složenog semiološkog sistema⁶ se još više usložnjava zadatkom koji je poveren pojedinim likovima u *Turneji* – da glume glumce⁷.

⁵ *Mise en abyme* – izraz potiče iz heraldike, i označava manji grb koji se nalazi na sredini većeg. U semiološkom smislu, označava delo koje je prikazano unutar nekog drugog koje o njemu govori, pod uslovom da su oba znakovna sistema identična: priča u priči, film u filmu, slika prikazana na slici itd. Dalje se u odrednici navodi francuski izraz *structure en abyme* – struktura dela koje u sebi sadrži neko drugo (Le Nouveau Petit Robert 1993: *Abîme*). Takođe, značenje pojma *abîme* (ili *abyeme*) je i *ambis*, ponor (prev. Amalija Vitezović).

Glumac je istovremeno i stvarni čovek (Jelena Đokić kao glumac-izvođač), ali i fiktivni lik (u ovom filmu razmažena studentkinja glume Jadranka). Međutim, i fiktivni lik (Jadranka) predstavlja označitelja za neke druge likove koje će ona glumiti na filmu (lepu Helenu iz Ifigenije na Aulidi, gde će Jadranka preuzeti ulogu glumca-izvođača).

Da li se pomenuta gluma u glumi može hamletovski shvatiti – „da vrlini pokaže njeno sopstveno lice, poroku njegovu rođenu sliku, a samom sadašnjem pokolenju i biću sveta njegov oblik i otisak“? (Hristić 1986: 27) Drugim rečima, ima li ovde pozorište subverzivan karakter? Da bi to bilo moguće, neophodno je da postoji jedinstvena pozornica sa glumcima i publikom, pa samim tim i distanca koja ih deli. U ovom filmu, kao što će se pokazati, doći će do mešanja pozornica, glumaca i onih koji to nisu, iluzije i stvarnosti. U Turneji neće glumiti samo članovi pozorišne trupe, već i oni kojima nije dodeljena takva uloga (licemerni književnik i veliki Srbin Ljubić, na primer). Sve pomenuto je u pravom pozorištu neodrživo. Međutim, iako nema klasične pozornice, ona nije sasvim izostala, kao što nije ni njen subverzivni karakter.

Kada su profesionalni glumci-likovi u pitanju, primećujemo da su ugovorene predstave za civile i vojsku propale. Jednako neuspešno nastupaju i na izmeštenim pozornicama na kojima izводе predstave kako bi spasli živote. Najpre su okarakterisani kao ratni profiteri (kada traže novac za odigranu predstavu od srpskih vojnika koji ginu na ratištu); kao diverzanti (kada Stanislav ulogu hrvatskog glumca neuverljivo odigra pred zapovednikom hrvatske vojske); kao estradni umetnici (kako ih gazda Danilo, vlasnik hotela Jackson, predstavlja prisutnima). U muslimanskom taboru se glumcima ne daje određen kvalifikativ, ali se o njima isključivo govori u perfektu – kao o onima koji su nekada postojali, što se sada ne može tvrditi. Profesionalni glumci su

⁶ „Brzo interesovanje koje je semiologija pokazala za glumca dolazi od strukture označitelj-označeno koja apriori karakteriše odnos glumac-lik. Ali, samo apriori, jer se u filmu glumac ni u jednom trenutku ne pojavljuje kao homogena celina; naša percepcija rezultira iz diskontinuiranog niza beočuga filmskih i zvučnih elemenata, lanca koji, odvijajući se u vremenu, «transformiše čovekov spoljašnji oblik u narativni tekst» (Lotman, 1977)“ (Nakaš 2008: 101).

⁷ Jedan od glumaca-izvođača, Dragan Nikolić, povodom svoje uloge popularnog glumca Miška u filmu Turneja navodi: „U našim glumačkim školama mi smo učili kako se glume ličnosti iz klasike ili istorijske ličnosti, ali niko nas nije učio kako se to glumi glumac... To je jedan od najtežih zadataka...“ Videti detaljnije: <http://www.magazinwomen.com/arhiva/31/turneja/html>.

određeni kao neprijatelji, zatim im se odriče profesija, da bi na kraju bili nepostojeći. Iz svega toga proizilazi da je pozorišna trupa pala u ambis.

Sa druge strane, uloge likova koji ne glume profesionalne glumce deluju, naizgled, uverljivije. Scene sa pukovnikom Gavrom, kome je najveća preokupacija sa kim ga psihotična žena vara dok padaju granate, upućuju na zaključak da je lik koji nosi ime Gavra zapravo u ulozi pukovnika srpske vojske, a ne njen istinski pukovnik. Još je transparentniji primer tobožnjeg velikog umetnika i Srbina Ljubića koji se pri kraju filma, kako bi se spasao smrti, odriče svog identiteta pred vođom muslimanske vojske. Ljubić je zapravo tobožnji sinonim za velikog umetnika i Srbina. Kada se odrekao imena, pretvoren je u ništa, i kao ništa je i pogubljen⁸. Ispostavlja se da pomenute predstave jesu, za razliku od onih koje izvode profesionalni glumci-likovi, hamletovska klopka, ali ne za publiku koja ih gleda već za njih same. Ishod njihove glume, međutim, istovetan je kao i u slučaju profesionalnih glumaca – pad u ambis.

Poigravanje sa teatralizmom i igranje teatra u filmu kao da odvlači pažnju od osnovnog sižea priče. Uključivanje publike na pozornicu, (smišljeno) ispadanje glumaca iz uloga, prenošenje pozornice na front, svedoče o svesti autora⁹ da pozorište nije samo slika društvenog života već i poprište na kojem se život zaista odvija. Šta se dešava kada napetost između života i umetnosti postane nepodnošljiva? Mogući odgovor treba tražiti u raznovrsnim manifestacijama histriona, kakvim su glumci-likovi u *Turneji* nalik. A tu već zalazimo u samu prirodu glume.

Gluma kao diletantsko kreveljenje

Prva predstava koju će pozorišna trupa iz Beograda odigrati u Srpskoj Krajini jeste Buba u uhu Žorža Fejdoa. Uvežbavanje predstave u kombiju nije obećavalo da će je glumci-likovi izvesti na dostojan način, što je bilo u skladu sa pragmatičnim ciljem sa kojim su krenuli na turneju. S druge strane, ni

⁸ Ubistvo i prethodno mučenje Ljubića u filmu je samo nagovešteno, dok u istoimenoj drami saznajemo o tome detaljnije. (Prim.aut.)

⁹ Odavno se raspravljalo o autorstvu filma. Uloga reditelja se smatra više kao uloga onoga ko odabira, nego kao uloga stvaraoca; reditelji ne smišljaju zaplet, ne pišu scenario, ne upravljaju kamerama, ne prave scenografiju, ne komponuju muziku, a samo ponekad preuzimaju ulogu glumca. To znači da se odnos reditelja prema saradnicima ne može uporediti sa odnosom autora drame prema izvođačima (Grejam 2000: 142). Budući da je Marković i scenarista i režiser ovog filma, pojam autor će se odnositi na njega.

publika u Srbobranu nije bila željna umetnosti već grejanja, koje je bilo jedini razlog da karte za predstavu budu rasprodate. Međutim, u šminkernici se raspravljaju studentkinja Jadranka i lepa Zagrepčanka Sonja, i njihov lični obračun iznedrio je i nekoliko bitnih teza o prirodi glume. Videvši kako se mlada koleginica priprema za predstavu, Sonja je savetuje da stavi manje šminke spolja a više iznutra, i naziva je diletantkinjom. To će se i pokazati na sceni, na nastupu predviđenom za civile.

Farsa Buba u uhu je odigrana po šablonu, pa samim tim beživotno, mehanički. Glumci se krevelje, previše gestikuliraju, viču, prenaplaćavaju pokrete u tobožnjem cilju da nasmeju publiku. Predstava koju gledamo (i mi kao gledaoci filma i publika koja na filmu gleda predstavu), izvedena je po svim glumačkim klišeima. Pozorišni umetnici su ostavili publiku ravnodušnom, a sami su ostali bez aplauza. Po završetku predstave, među civilima je za trenutak zavladao tajac, a lica su im bila ozbiljna kao da su odgledali tragediju. Efekat smešnog ipak nije u potpunosti izostao. On se javlja nakon Laletovog obraćanja publici, po završetku predstave, kada im je saopštio da se „dobrovoljno“ odriču honorara i da će novac biti poklonjen Kolu srpskih sestara, odnosno, kada jedini cilj zbog kojeg su došli u Srbobran izostane. Ali tada su glumci izvan uloga, a smeh neće poteći od publike koja gleda predstavu već od one koja gleda film. Jedino filmska publika može da vidi ono što se događa iza kulisa – pukovnik Gavra uvrće ruku Stanislavu, koji uzima novac, kako bi ovaj shvatio da treba da ga se odrekne u dobrotvorne svrhe. Efekat smešnog, u ovom slučaju, nije proizašao iz odigranog komada nego nakon njega. Smešno, kao što je poznato, ne mora istovremeno da bude i komično; ono je ovde proizašlo iz kontrasta koji se javio između namere i sredstava (Hegel 1975: 606).

Po savetu pukovnika Gavre, koji je predstavu vrednovao kao glupost, pozorišna trupa menja repertoar budući da će igrati srpskim vojnicima na prvoj liniji fronta, te je umesnije prilagoditi predstavu interesovanjima publike i odigrati nešto iz srpske istorije. Odluka pada na Smrt Stefana Dečanskog, istorijsku tragediju Jovana Sterije Popovića, koja obrađuje samo kraj i tragični završetak Stefanovog života, s ambicijom da je kritički osvetli. U njoj dominira politička tema – borba za vlast. Valja pomenuti da Sterija u članku O teatru i teatarskim delima iznosi stav da treba napisati originalnu srpsku dramu, i da je vrlo štetno bezobzirno podražavati strane pisce (Deretić 2000: 623). On je Aristotelovu katarzu shvatio moralno-didaktički, a teatar kao lek za moralne bolesti. Tragedija, shodno tome, treba da stišava strasti. Pored individualnog odgoja, isticao je potrebu nacionalnog vaspitanja na odabranim primerima iz istorije (Deretić 2000: 623).

Odigrana predstava je svakako vekovima zakasneli moralno-didaktički uzor za srpske borce koji su već u žaru borbe za očuvanje dostojanstva svojih predaka. Ali ovoga puta publika nije ostala bez reakcije i dolazi do nove protivrečnosti – vojnici koji su gledali tragediju, reagovali su kao da su gledali bulevarsku komediju, a glumci-likovi su koristili maske komičara glumeći u istorijskoj tragediji. Efekat je na kraju bio isti kao kada su izvodili Fejdoov komad – izostali su aplauz i honorar. Došlo je do mešanja publike i glumaca raznim lascivnim upadicama u toku predstave, koja je onda i prekinuta jer je došlo do njihovog fizičkog obračuna.

Iako je jasno da je već samim dolaskom u Srbobran turneja propala, odigrane predstave pred civilima i vojnicima imaju višestruku funkciju na filmu. Najpre podvlače nekoliko bitnih pitanja koja se tiču same prirode glume, aludiraju na pozorišnu situaciju u Srbiji devedesetih i određuju stilski raspon dešavanja na samom filmu koji treba da najavi jednu šire shvaćenu pozornicu na kojoj najvažnije predstave tek treba da se odigraju.

Performans glumaca-likova bi se mogao okarakterisati kao šablonski, a šablon je najveća opasnost za umetnost (Stanislavski 2004: 43). Sami glumci mogu biti ubeđeni da služe pravoj umetnosti, a ne znaju da se prosto bave scenskim zanatom (Stanislavski 2004: 43). Gore od suvog zanata je kreveljenje. Skakanje, rikanje, škrgutanje zubima, prevrtanje očima za nas je, na primer, odavno postala slika o divljem čoveku (Stanislavski 2004:43). Na isti način se preuzima i slika ljubomornog čoveka (na primer), i izvodi se po šablonima koji ga karakterišu. Ovde se preglumljivanje, okvirni glumački šabloni, gestovi i mimike, karakteristični za određenu epohu, pokušavaju podražavati ali i to bezuspešno. A gestovi i mimike koji su specifični za jednu epohu, u drugoj mogu biti potpuno deplasirani (Stanislavski 2004: 44). To je slučaj sa predstavama koje su odigrane na filmu i koje danas ni u mirnodopskim uslovima ne bi mogle izazvati uzbuđenje kod publike. Nesreća je pak u tome što je svaki šablon zarazan, i ma koliko bio savršeno izveden, on ne može da uzbuđi gledaoca (Stanislavski 2004: 34). S tim u vezi, postavlja se pitanje cilja takve glume. Da li je u pitanju eksploatacija umetnosti? Njoj se ili prinosi žrtva ili se eksploatiše, a na glumcu je da odluči. Izvedenim predstavama na filmu kao da se aludira na sudbinu pozorišta devedesetih godina u Srbiji.

U bivšoj Jugoslaviji, u vreme populističke vladavine Slobodana Miloševića, „pozorište je pratilo sve faze njegovog političkog uspona, odigravši jednu od najsramnijih uloga u svojoj istoriji“ (Miočinović 2008: 67). Posle predstava u kojima su rehabilitovane nacionalne vođe, dinastije, kult pravoslavlja, svetaca, obreda, krvi i tla, došla je na red zabava, umirivanje kolektivne nečiste savesti.

„U Beogradu bez stida funkcioniše velika mašinerija zabave...“ (Miočinović 2008: 68).

Priroda izvedenih predstava se može i drugačije tumačiti. Njihovo postavljanje na pozornicu odredilo je stilski raspon dešavanja na filmu koji će se kretati od komičnog do tragičnog i obrnuto, ali ih nikada neće dodirivati. Jer ono što bi uistinu bilo tragično, moralo bi da sadrži u sebi nešto uzvišeno, veliko, što neopozivo mora da propadne. I inače, tragično nije zamislivo bez nekih vrednosnih postulata, kao što u osnovi nije ni komično, jer i ono podrazumeva uzvišeno koje pada, na primer, u ravan svakodnevnog. I ako ima smeha, on je u ovom filmu rezervisan isključivo za gledaoce filma, a ne za likove-gledaoce. Taj smeh nije potekao od ovog komičnog pincipa, već zbog toga što nedostaje jedan uzvišeni plan (Štajger 1987: 156).

Između tragičnog i komičnog uvalila se stvarnost koja je nalik paklu u kojem vlada večni prezent. Pozornica na kojoj će se odigrati glavna predstava je „iza zatvorenih vrata“¹⁰, a njena zavesa biće podignuta tek po spuštanju one na zvaničnim predstavama koje je ugovorio Stanislav. Ali tada će glumci-likovi izvoditi predstave da bi preživeli, a ujedno će biti i publika koja će na novoj pozornici gledati predstave onih koji, samo naizgled, nisu glumci.

Gluma kao umetnost preživljavanja

U želji da što pre pobegnu iz ratom zahvaćene Srpske Krajine i vrate se u Beograd, glumci su zalutali i naleteli na minsko polje i hrvatsku vojsku. Zagrebačka glumica Sonja, kako bi ih ubedila da su oni zapravo hrvatski kazališni glumci, počinje da glumi Petrunijelu iz komedije Dundo Maroje Marina Držića. Pozornica je minsko polje, a publiku čine hrvatski vojnici. Sonja glumi tipičnu služavku bogate kurtizane – spontanu, promišljenu, duhovitu i naivnu. Kontrast između glumljenog i okolnosti u kojima se glumi više je nego očigledan, i ta nesrazmera svedoči o težini uloge koju treba odigrati. Da bi glumci bili spaseni, potrebno je da publika (u ovom slučaju su to hrvatski vojnici) poveruje da je trupa iz Beograda zapravo iz Hrvatske.

Dok Sonja izvodi predstavu, javljaju se komični efekti – publika se smeje, s tom razlikom što se mi kao filmska publika ne smejemo, dok je situacija bila suprotna pri izvođenju Fejdoovog komada. Zagrebačka glumica očigledno nije bila diletantkinja, kako je to moglo da se zaključi pri izvođenju komada Buba u uhu; pre bi se reklo da joj je u izvođenju predstave u Srbobranu nedostajao motiv. Postavljena u graničnu situaciju, Sonja daje sve od sebe i pribli-

¹⁰ Aluzija na dramu Žan-Pola Sartra *Iza zatvorenih vrata* (Prim. aut.).

žava se onome što Stanislavski naziva umetnost preživljavanja koja je ključ za njegov sistem. Preživljavanje pomaže glumcu da ispuni osnovnu svrhu pozorišne umetnosti, koja se sastoji u stvaranju života ljudskog duha uloge i predavanju tog života na pozornici u umetničkom obliku (Stanislavski 2004: 32). Za glumce, u ovom slučaju, preživljavanje je značilo spasavanje golog života. Međutim, predstava biva prekinuta jer se u isto vreme bezuspešno odigravala još jedna – Stanislav se predstavlja zapovedniku hrvatske vojske kao hrvatski glumac, ali ne uspeva, jer je ovaj pokazao bolje umeće. Stanislav je odigrao ulogu koja ga nedvosmisleno prokazuje kao diletanta, ali će njegov diletantizam dovesti u opasnost živote čitave trupe. „Spas“ će doći od srpske paravojske.

Pomenuto je da na filmu ne glume samo oni kojima je dato da glume glumce. Panteri, srpska paravojna formacija, pod vođstvom svog komandanta, prirediće nezaboravnu predstavu srpskim glumcima u ime njihovog tobožnjeg spasenja.

Glavnu ulogu u ovoj predstavi odigraće vođa Pantera koji izvodi komad sa pevanjem u sopstvenoj režiji sa nasumično odabranim likom-žrtvom. On naređuje hrvatskom zarobljeniku da hoda minskim poljem dok ovaj pred glumcima peva Kukavicu i istovremeno grli Sonju. Predstava traje koliko i pesma, a pesma dok zarobljenika ne raznese mina. Ova scena je „paradigma trijumfa zla“¹¹. I to je trenutak koji će život i umetnost dovesti do granice (ne)podnošljivosti. Ubistvo ratnog zarobljenika izvedeno je poput predstave, a tu su bili i svi njeni elementi – pozornica je postavljena na minsko polje, publiku čine hrvatski zarobljenici, srpska paravojska kao i konsternirana srpska pozorišna trupa, dok glumce čine srpski komandant u ulozi dželata i hrvatski zarobljenik u ulozi žrtve. Za razliku od teatra koji je po svojoj prirodi zatvoreni svet koji čine glumci, dekor i dijalog (Sartr 1981: 393), ovde mine nisu dekor, nisu tek naznačene nego su stvarne, a žrtva će zauvek nestati sa pozornice života. Publika se ne nalazi izvan, već u predstavi. Nasuprot umetnosti preživljavanja, ova predstava je njen opoziv, najdublji ponor do kojeg se uopšte može doći. Jedino što je, po svojoj snazi, moglo da oponira ovoj sceni jeste žrtva dostojna antičke tragedije.

Skrenuvši sa koridora, glumci su se našli pred muslimanskom vojskom, pred čijim će vođom Jadranka maestralno nastupiti igrajući monolog iz Euripidove tragedije *Ifigenija na Aulidi*. Po mitu o žrtvovanju Ifigenije, koju je

¹¹ Videti detaljnije u prikazu filma objavljenom u Kulturnom dodatku beogradskog dnevnog lista *Politika*: <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Histrioni-u-bosanskom-grotlu.lt.html>.

Euripid obradio, nepogodan vetar zadržavao je Ahejce u Aulidi i oni nisu mogli da otplove u Troju. Po savetu vrača Kalhanta, Agamemnon je poslao po svoju ćerku Ifigeniju da je tobože uda za Ahileja, a u stvari da je žrtvuje Artemidi kako bi ona poslala povoljan vetar. Međutim, pokajao se što je to učinio i po poverljivom sluzi poslao svojoj ženi Klitemnestri pismo da ne šalje Ifigeniju. Menelaj je uхватио pismo, i uskoro dolazi Klitemnestra s Ifigenijom i malim Orestom. Kad je Ahilej sve saznao, Klitemnestra ga moli da joj brani dete od rođenog oca. Ahilej rešava da brani Ifigeniju, ali Agamemnon ne može da popusti. Ni Ahileju ne da vojska da učini šta je obećao. Kad je Ifigenija videla da ceo ratni pohod zavisi od nje, reši da dâ život za slavu cele Helade. Pošto se oprostila od majke i brata, odvedu je ka žrtveniku, ali dolazi glasnik s vešću da je Artemida Ifigeniju sklonila, a umesto nje na žrtvenik podmetnula košutu.

Isto je osetila i mlada glumica kada je nastupila pred muslimanskim vođom. Budući da je Jadranka, do ovog klimaksa, predstavljena kao površna, nezrela, ova scena označava obrt i katarzičan trenutak filma¹². Dok su bili na putu za Srbobran, ona je bezbrižno objašnjavala Laletu kako na trećoj godini fakulteta sprema antičke tragedije, i uvežbava za ispit ulogu Ifigenije. Umesto da ga polaže na Fakultetu dramskih umetnosti, polagaće ga na ratištu i to pred muslimanskom vojskom.

Da bi se ovoga puta glumačka trupa spasla, komandir treba da poveruje da je Jadranka Ifigenija¹³. Mlada studentkinja će glumiti Ifigeniju, i istovremeno će se identifikovati sa njom. U tom trenutku, kao da niko drugi osim nje nije mogao da odigra nijednu drugu ulogu do Ifigenije. Postoji svojstvo nervne patnje koje najveći glumac sveta ne može da oživi ako ga nije proživio. Ovo je tvrdio Antonen Arto tražeći pravog glumca za ulogu Ašera u filmu *Pad kuće Ašera*. Isto važi i za mladu glumicu koja se i sama našla u poziciji žrtve. Ovo bi, kao što Žaklin Nakaš u delu *Glumac na filmu* primećuje, moglo dovesti do zaključka da je Arto poslednji glumac koji je izašao iz šinjela

¹² O izboru i samom monologu iz Ifigenije na Aulidi Goran Marković kaže: "To je katarzični trenutak filma; izabrao sam baš Ifigeniju na Aulidi da bih tome dodao pravi patos. Kao što se vidi, tu nisam štedeo izražajna sredstva. Glumica je igrala snažno, patetično, ali u tom trenutku to funkcioniše". Videti detaljnije: <http://www.e-novine.com/sr/kultura/clanak.php?id=17628>.

¹³ „...Tradicionalno, najbolji glumac jeste onaj koji uspeva da postigne da se u njemu glumac, pa prema tome i uloga, zaborave; konačno, moćni aparat fikcije će dograbiti čak i autentičnost tela i mleti ga sve do neprepoznatljivosti, do ublažavanja razlike između istinitog i neistinitog“ (Nakaš, 149).

Konstantina Stanislavskog, što se za njega, naravno, ne može tvrditi. Gluma ovde jeste umetnost preživljavanja, ali ne onako kako ju je tumačio Stanislavski, nego baš kako ju je shvatio Arto. Biti Ifigenija, u odigranom monologu, to je značilo potrti sebe (Nakaš 2008: 181). Uloga je jedino tako mogla biti dobro odigrana a glumci spaseni. Vođa muslimanske vojske mogao je oprostiti samozvanoj žrtvi, ali ne i srpskoj studentkinji Jadranki¹⁴.

Komandir muslimanske vojske i srpska studentkinja nalaze se i fizički okrenuti jedan prema drugom u situaciji koja je bila specifičnost antičkih pozorišta. Kako je zapazio Žan-Pol Sartr, svaka ličnost predstavlja jedan pol protivrečnosti (Sartr 1981 :423). U antičkim tragedijama nema sinteze, nema prevazilaženja protivrečnosti. Ovde je protivrečnost oličena u muslimanskoj i srpskoj opziciji, gde je jedna strana morala da bude uklonjena. Snaga antičke tragedije u tom trenutku jedina može da reši datu protivrečnost. Jadranka je srpkinja i glumica koja nije umešana u okolnosti koje su dovele do situacije u kakvoj se zadesila. Muslimanski vođa se takođe našao u situaciji u kojoj mora da vrši ulogu muslimanskog vođe. Kao što Sartr objašnjava protivečnost u jednom komadu Bertolta Brehta, ovde nije reč o tome da se postavi ili ne postavi pitanje njihove krivice (Sartr 1981: 424), već o tome da se potcrta protivrečnost. Drama date protivrečnosti kao spoljašnje datosti, počela je da se odigrava i u samim likovima. Najpre je to potvrdio Lale kada je uzviknuo: „Ja nisam Srbin, ja sam glumac“, dok je hodao po minskom polju. To isto, sa ironičnim obrtom, učinio je i Ljubić, da bi klimaks bio prikazan u Jadrankinom monologu. Protivrečnost je radikalizovana, a poništeni su ljudi koji su je započeli. To je trenutak tragičke krize,¹⁵ krize svakog mogućeg sveta i treba je shvatiti kao neopozivu propast, smrtno očajanje koje više ne zna šta da čini (Hegel 1975: 605). Pomenuto je da se stilski raspon filma kreće između tragičnog i komičnog, ali da ga u ovom filmu ne dodiruje. Ova scena bi možda mogla biti izuzetak.

Činom žrtvovanja, na koje je Jadranka/Ifigenija bila spremna, glumci spasavaju svoje živote, ali se tom scenom suštinski ništa ne razrešava. Njome se pre pokazuje sva tragika protivrečnosti rata. Tragično saznanje do kojeg je komandir došao jeste da su glumci Drugi, kao što je i on, ali je po svemu

¹⁴ U tragediji Ifigenija na Aulidi Artemida sklanja Ifigeniju sa žrtvenika i umesto nje podmeće košutu. Ako se vodimo sistemom paralelizama, košuta bi, ironično, ovde bio Ljubić, koji je, od strane iste vojske, stavljen na žrtvenik, ali tek pošto se odrekao sebe.

¹⁵ Hegelovo shvatanje pojma tragičnog ovde izlazi iz domena dramaturgije i pripada domenu metafizike.

sudeći njemu zapala teža uloga koju je morao da odigra. I sva se patnja meri njegovim pogledom.

Ili, da se aristotelovski izrazimo, muslimanski komandir ih oslobađa jer je došlo do prepoznavanja (Miočinović 2008: 22). Treba pomenuti da je ovde došlo do dvostrukog prepoznavanja. Pri susretu sa glumcima iz Beograda rekao im je koliko ih je nekada voleo, dok ih sada više ne (pre)poznaje – oni su za njega neprijatelji koje treba fizički ukloniti. Posle Jadrankine igre, došlo je do novog, bolnijeg prepoznavanja posle kojeg im poklanja živote.

Ovaj katarzični trenutak filma, povlačenjem paradigmatičke priče u uznemirujuću sadašnjost, ili u blisku istorijsku prošlost, osvetljava pogled na ratni kontekst u kojem su glumci-likovi boravili. Istovremeno, Jadrankina gluma je dokaz da čovek može steći saznanje na dva načina – putem naučnog ali i umetničkog saznanja.

Treba dodati da je na Jadrankinom primeru najbolje oslikana napetost između pozorišta i filma, odnosno pozorišta u filmu i glume u glumi. Ovo je kulminativni trenutak i u tehničkom smislu jer glumica nastupa sa istovremeno dve uloge. Ifigenijina aura na sceni u očima žive publike neodvojiva je od glumice (Jadranke) koja igra tu ulogu (Nakaš 2008: 19). Međutim, gledaoci filma takođe ne ostaju ravnodušni prema njenoj glumi. Za razliku od muslimanskog vođe, filmska publika gleda glumicu koja deluje snagom svoje ličnosti (Jelena Đokić), ali odustajući od svoje aure. Kada glumi Ifigeniju, Jadranka u to isto vreme nije ni na jednom drugom mestu. Taj pozorišni trenutak je prolazan, neponovljiv, što ne važi za filmski trenutak. Gledaoci koji gledaju film vide Jelenu Đokić kao Jadranku, ali Jelena Đokić u tom trenutku boravi na nekom drugom mestu (Nakaš 2008: 19). To bi ujedno bila i jedna od razlika u doživljaju dva medija kao što su pozorište i film.

Paradoks smrti glumca

Po povratku iz Srpske Krajine, pozorišna trupa dolazi u svoje matično pozorište u Beogradu i večerava za scenskim stolom na praznoj sceni Narodnog pozorišta. Svetla se gasi i tom tamom završava se film Turneja. Reakcija pozorišne publike iznova je izostala, s tom razlikom što ovoga puta gledalaca-likova nema. Filmska publika je jedina koja vidi scenu. Da li je u pitanju hamletovski shvaćena klopka za one koji gledaju film? Ako bi bilo tako, Goran Marković bi se kao scenarista i režiser našao u ulozi Hamleta, a mi kao filmska publika u ulozi kralja koji treba da bude prokazan. Pokazalo se, međutim, da kada je o profesionalnim glumcima-likovima reč, pozorište u ovom filmu nema funkciju da „razotkrije laž“, da „vrlini pokaže njeno sopst-

veno lice“, „poroku njegovu rođenu sliku“. Izuzetak su bili, kao što je pomenuto, neglumci-likovi.

Analiza Jadrankinog monologa pokazala je da uloga teatra na filmu, i same glume, suštinski ne menja ništa u odnosu na svet. Videli smo da razrešenja protivrečnosti nema i da će se situacija nastaviti po nužnosti zbivanja. Snaga antičke tragedije je omogućila, putem bolnog prepoznavanja, izvesnu identifikaciju sa žrtvom, ali ništa nije razrešeno, i pitanje je da li će ikada biti. Ujedno je i to odgovor na pitanje šta se izrodilo iz sudara sveta ratnika i sveta umetnika.

S obzirom na to da naslov filma treba čitati u ironijskom ključu, da li tako treba gledati i na glumce? Šta je uopšte „ostalo“ od njih pri povratku? U filmu, oni su pozorišna trupa bez pravog pozorišta i uloge i nalik su junacima teatra apsurdna. Neke teme ih sa njim i povezuju – tema nesporazuma (koja otkriva složenost ljudskih odnosa, a da nije dovela do dramskog zapleta u klasičnom značenju); koncentrična radnja: jedinstvena dramska situacija se ponavlja u identičnom obliku, sa istim ili drugim ličnostima); izgovoreni dramski tekst je zamena za neizgovoreno (Rečnik književnih termina 2007: 42). S duge strane, u svetu sveopšte ugroženosti, svi smo kao deca, o čemu svedoče i glumci-likovi u ovom filmu.

Skidanjem personalne maske, glumac napušta svoju društvenu ulogu i gluma postaje samooslobađajuća i samootkrivalačka, a teatar je mesto na kojem se to događa. U ovom filmu, glumci „gube nevinost“ i „stapaju se sa užasom stvarnosti kojoj su mislili da ne pripadaju“ (Bradić 2002:6). Ali ono što je na kraju „ostalo“ od glumaca u ovom filmu ipak treba tražiti u jednom subjektivnom, intimističkom tonu kakav je potpisnik ovog filma ostavio. Glumci jesu ostali goli i bez maske, što bi moglo označiti i njihovu smrt, ali istovremeno vaskrsavaju demistifikovani Glumci,¹⁶ kojima Goran Marković zapravo posvećuje ovaj film¹⁷. U tome je možda njihov suštinski paradoks.

Literatura

ABÎME (1993): *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaires le Robert*, Paris.

Bradić, Nebojša (2002): *O saučesništvu*, u: *Osma sednica i druge drame*, Novi Sad: Dnevnik, 5–6.

¹⁶ U završnoj sceni, pre gašenja scenskog svetla, za stolom će ostati samo pravi glumci – jedini diletant među njima, Stanislav, napustiće scenu.

¹⁷ Goran Marković je napisao *Male tajne* (Clio 2008), delo koje je žanrovski odredio kao hroniku, i koje je takođe svojevrsna oda glumcima i glumačkom zanatu.

- Deretić, Jovan (2002): Sterija i rađanje srpske drame, u: Istorija srpske književnosti, Prosveta, Beograd. 622–624.
- Grejam, Gordon (2000): Filozofija umetnosti, Clio, Beograd. 133–145.
- Hegel, G.V.H. (1975): Estetika III, Bigz, Beograd, 605–607.
- Hristić, Jovan (1986): Hamletovo pitanje, u: Studije o drami, Narodna knjiga, Beograd, 17–41.
- Kami, Alber (2008): Apsurdni čovek, u Mit o Sizifu, Paideia, Beograd.
- Marković, Goran (2002): Osma sednica i druge drame, Novi Sad: Dnevnik.
- Miočinović, Mirjana (2008): Pozorište i giljotina, Fabrika knjiga, Beograd. 9–153.
- Nakaš, Žaklin (2008): Glumac na filmu, Clio, Beograd.
- Ognjanović, Dejan (2008): Srpski horor film između metafore i stvarnosti, u: Novi kadrovi – skrajnute vrednosti srpskog filma, Clio, Beograd. 28–37.
- Rečnik književnih termina (2007): priredila Tanja Popović, Logos Art, Beograd, 42.
- Sartr, Žan-Pol (1981): Tekstovi o pozorištu, u: Drame, Nolit, Beograd. 389–439.
- Stanislavski, Konstantin (2004): Sistem (Teorija glume), Ethos, Beograd.
- Štajger, Emil (1978): Dramski stil: napetost, u Umeće tumačenja i drugi ogledi, Prosveta, Beograd, 141–182.

Internet izvori

- <http://www.e-novine.com/sr/kultura/clanak.php?id=17628>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=626593>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.magazinwomen.com/arhiva/31/turneja/html>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Histrioni-u-bosanskom-grotlu.lt.html>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.novikadrovi.net/kritike/87-kritika.php>, pristup: 10. 10. 2009.