

ДРАМА НАШЕГ ДОБА

Катарина Рорингер Вешовић, *Гладијаторске игре / Gladiatorenspiele*, Архипелаг, Београд 2022

Књигу Катарине Рорингер Вешовић *Гладијаторске игре*, у издању београдског Архипелага (двојезично, српско и немачко издање), чине три драме, настале између 2004. и 2012. године, праћене опсежним уводним есејом, својеврсним предговором, који је насловљен „Какав је дух доба и како о њему писати”. У том, уводном тексту дат је осврт на савремену европску драму, то јест позоришну сцену, коју ауторка, као позоришни критичар, прати већ деценијама, уз контекстуализацију сопствених драма, али и, посебно значајно, а не тако уобичајено, изношење аутопоекетице, својеврсног драмског, позоришног и уметничког *вјерују*. У њему Катарина Рорингер Вешовић игра отворених карата, те се јасно позиционира и у односу на владајуће драмске и позоришне парадигме, али и друштвено-историјске теме и свет у којем живимо.

За своје драме она каже да представљају „трилогију о духовној и моралној кризи савременог друштва”.¹ И збиља, њени комади су одраз драме нашег доба. Прва драма, *Превентивни удар*, говори о ратовима које западни свет провоцира, покреће и води у другим државама; друга, *Гладијаторске игре*, посвећена је такозваном инвестиционом урбанизму у Бечу, то јест говори о капиталу који разара традицију, културу и хуманистичке вредности лепог, доброг и квалитетног, док се трећа драма, *Претпоставка о кривици*, усредсређује на проблем странаца у Аустрији, односно миграната, пре свега, с Балкана, који су или јефтина или ускоспецијализована радна снага, неопходна западном друштву, док су истовремено ти исти људи, за разлику од услуга које пружају, непожељни, па стога и законски осујећени и дискриминисани, чак и у случају када су рођени, одрасли и школовали се у Аустрији, само зато што нису етнички Аустријанци.

Ауторка се експлицитно супротставља црно-белом приказу човека и света и свакој врсти поједностављивања, а посебно форсирању „голе истине и бруталне мимезе”², као тенденција насталих услед све радикалнијег претварања позоришта у место идеолошког сучељавања. Реагујући на сировост као укус доба, Катарина Рорингер Вешовић се противи очекивању позоришта да писци непрестано доносе нешто ново, неочекивано, бизарно или дивље. Уједно, осврће се и на свеprisутност хибридних представа, у којима редитељи посежу за комбиновањем елемената разли-

¹ Катарина Рорингер Вешовић, *Гладијаторске игре / Gladiatorenspiele*, Архипелаг, Београд 2022, 9.

² Исто, 37.

читих уметности, истичући форму на рачун садржаја, као и на стављање у први план прича људи из стварног живота, који се онда изводе и на бину да, уместо глумаца, те своје приче и испричају, па такве представе неретко попримају тон ријалитија и ток-шоуа.

Посебно треба издвојити њен критички став према позоришту „између вашара и политичке трибине”³, будући да се он одражава на њену целокупну поетику и начин на који гради своје драме. То се најпре односи на ликове, односно карактере, а затим и на, подједнако важна, уметничка средства за којима посеже како би избегла експлицитност, једнозначност и поједностављивање, укратко све оно што је „питко и плитко” а опет, свеprisутно у данашњој назови уметности.

Њен став је да треба рећи „нешто суштинско о нашем времену и људима”, уместо да „нека фигура грми против једне идеолошке позиције, а агитује за другу”.⁴ Сложеност живота и човека може бити исказана само посредством разгранате мреже уметничких средстава и поступака, за којима Катарина Рорингер Вешовић трага у свим својим драмама, што је један од њихових кључних квалитета. Најпре треба издвојити употребу *симбола* који су, по дефиницији, увек вишезначни, за разлику од знака који је једнозначан (попут, рецимо, симбола Месеца, воде или пада у њеним драмама); потом употребу *музике*, односно стихова музичких нумера који никада нису илустративни већ су средство проширивања и продубљивања значења, али и посезање за *звучима*, попут звука нечега што пада у воду, којим се сугерише да ће оно о чему се у датом тренутку говори пропасти, бити изгубљено, пасти у воду, или звука ломљења стакла, који указује да се у јунаку нешто сломило, да је разбијен на ситне комадиће и да се више неће саставити; или пак коришћење *реализоване мейџоре*, попут сцене у којој јунак мирно изува ципеле својој партнерки, која ће, у дијалогу који следи, и метафорично бити изувена из ципела. Ту су и *снови* јунака, којима је посвећена посебна пажња, чиме се уводе несвесни садржаји, или пак *семантика уметничких слика* које се или помињу или се о њиховом садржају експлицитно говори.

Драме Катарине Рорингер Вешовић обилују таквим, речитим, вишезначним, сликовитим и сугестивним детаљима, који делују на нивоу осећаја, атмосфере, слике. Посреди је поетика наговештаја, подводних токова и паралелних сцена, заснованих на систему огледала. Она не потцењује своје гледаоце и читаоце, верујући, уједно, да *интелектуално разумевање није њресудно* већ да је кључан *доживљај*, односно, како сама каже, важан је „бљесак који тренутно потреса”.⁵

³ Исто, 28.

⁴ Исто, 30.

⁵ Исто, 31–32.

Тиме се супротставља захтеваној и очекиваној експлицитности и памфлетској једнозначности која је узела маха у савременом позоришту, а која је резултат бојазни да одређена, пре свега, политичка, идеолошка порука, којим случајем, неће бити јасно пренета, односно неће бити схваћена, што се, наравно, не сме допустити. Историја књижевности нас, међутим, учи да су нека од најбољих уметничких дела настала у временима у којима су уметници били принуђени да траже начине како да саопште досегнуту истину, а да због тога не страдају, што су, по правилу, чинили изналажењем нових изражајних, уметничких средстава. То свакако не значи да су репресивни системи на било који начин добри или пожељни за уметност, али нам ова појава открива у чему је проблем са експлицитношћу или такозваном слободом *директної* говора у уметности: ако аутор не користи уметничка средства, он, по правилу, неће ни створити уметничко дело, а уметничка средства су увек, на овај или на онај начин, *иссредовано значење*.

У тежњи да прикаже сложеност стварности, још важније средство за којим посеже Катарина Рорингер Вешовић јесте композиција њених драма. Свака од њих има одређени, паралелни ток, који је симболичан и, на први поглед, донекле измештен, зачудан, а заправо подводно повезан са главном радњом, коју, у крајњем исходу, смисаоно одређује и продубљује.

У *Претийосџавци о кривици* тај поступак је најразвијенији: главну радњу прате и на неколико места прекидају карневалске сцене са позоришном публиком и управником позоришта; сви они су под маскама и коментаришу оно што гледамо на сцени, уз осврт на сопствену ситуацију: колики су им, рецимо, фиксни месечни трошкови и чега се, зарад неопходне штедње, евентуално могу одрећи. Најпре нам се чини да је посредни *метатеатрални моменати*, то јест самосвест драме да је драма, да бисмо, како радња одмиче, схватили да су ликови под маскама, заправо, ликови комада: њихови коментари и приче су коментари себе самих и сопствене ситуације коју гледају на сцени; они су огледало и одраз у огледалу главне радње. Немамо, дакле, посла „само” са метатеатралношћу већ са посредницима између дешавања на сцени и публике, који су, уједно, и активни учесници драме, њени актери. Завирујући иза маски на лицима наводне позоришне публике, откривамо да то нису само ликови драме коју гледамо већ увиђамо да се пред нама, структурно посматрано, појављује нешто *налик хору* из античке трагедије, који је имао сличну функцију и улогу. Тако иза једног модерног и занимљивог композиционог поступка, откривамо трагове архаичног, давно напуштеног елемента античке трагедије, који је овде модификован, надограђен и уметнички оправдано, природно уклопљен у драмску целину.

Поред употребе уметничких средстава и значаја композиције, кључна одлика ових драма, која заслужује повишену пажњу, јесу ликови и

њихова психологија. Износећи своју експлицитну поетику, Катарина Рорингер Вешовић наглашава да су позоришним комадима „*Јоново јо-јиребни каракѿери*”, и, сходно томе, вишедимензионални ликови, као и повратак „*основним јијѿањима*” и „*оном специфично људском*”.⁶

У свим њеним драмама уско се преплићу и прожимају: приватно и јавно, лично и колективно, интимно и идеолошко, па упознајући њене ликове, истовремено сазнајемо све што је потребно да знамо о стварности у којој они, то јест ми, живимо, по принципу да се велико открива у малом.

За то је посебно илустративна драма *Превенѿивни удар*, поред осталог и стога што има само два, односно три лика. Ова драма је написана 2004–2005. године, а један од директних повода било је усвајање доктрине *јревенѿивних војних удара* САД и предузимање војних интервенција тобоже за добробит земље у којој се интервенише. Подстрек за писање ове драме били су напади на Авганистан 2001. и Ирак 2003. године, док се искуство бомбардовања наше земље 1999. подразумева.

Ликови у драми су четрдесетогодишња Магда, недавно унапређења и постављена на место директора центра за производњу шпијунске технике у рату против тероризма и Марк, њен бивши љубавни партнер, иначе научник, који је, како сазнајемо, професионално деградиран и из истраживачке лабораторије у којој је радио пребачен у производњу, тачније у фабрику антитерористичке и шпијунске опреме.

Оквир је јасно одређен: у првој сцени, својеврсном прологу, видимо Магду и Марка како се једно другом заклињу на љубав, изговарајући прилично злослутни текст, да бисмо већ на почетку наредне сцене сазнали да од крупних речи, очекивано, није било ништа, то јест да пар већ две године није заједно.

Прве речи драме, односно текст љубавне заклетве, представља одличан оријентир у какав свет закорачујемо. Ту се, поред осталог, каже:

У свету без ослонца, од Бога напуштени
склапамо савез љубави и верности [...]
мера ствари у нама је [...]⁷

Бог је, дакле, одсутан, те је човек мера свих ствари, док су, истовремено, као део сценографије, истакнуте две речите пароле, исписане на зиду ходника шпијунског центра у ком се Магда и Марк случајно срећу. Реч је о таблама са натписима: „Наша решења су бржа од проблема” и „*In God We Trust*” (што је текст с новчанице америчког долара, те и знаковит исказ у ког Бога, то јест у шта се у том свету заправо верује). Осим

⁶ Исто, 28–29, истакла К. Р. В.

⁷ Исто, 45.

вере у амерички долар, током драме ће се испољити још и снажна *вера у свейрисуйносѝ зла*.

Из психолошког угла, посебну пажњу завређује то што је главни лик жена, млада, образована, способна и амбициозна Магда, која је најпре докторирала филозофију, а потом и физику, да би затим постала шеф за развој шпијунске технике. Она активно, посвећено и страшно настоји да у пракси примени доктрину „превентивних напада”, стављајући се у службу одређене политике, тачније идеологије, у коју здушно верује. Потребно је препознати *будуће зло* у клици, изоловати га и уништити, објашњава она свом бившем љубавнику, да би га у сред својих идеолошких тирада, изненада упитала: „Да ли ме још волиш?”⁸

Како Магдина превентивна стратегија функционише у пракси са знајемо од Марка, који Магду подсећа шта се догодило њеној најбољој пријатељици Роуз. Њу је, наиме, варао муж, што Роуз није хтела да зна. Магда је одлучила да *ослободи* пријатељицу из златног кавеза, отвори јој очи и *делује њревенѝивно*. Ангажовала је агента, прикупила доказе и дала их Роуз. Превидела је, међутим, да је Роуз слаба и склона депресији. Роуз је волела мужа, а када ју је он, суочен са доказима о превари, напустио, Роуз је попила лекове, само желећи да јој се муж врати. Међутим, умрла је. Марк констатује, циљајући на Магду, да су „хуманисти практичари [...] помогли да до смрти дође”, не схватајући да у животу не помажу „дијаграми и диференцијални рачуни и превентивни удари”.⁹

Будући да све драме Катарине Рорингер Вешовић садрже *ѝајну*, која догађаје на сцени чини интригантним и занимљивим, поштујући читалачку радозналост, нећемо се дотицати тога како и зашто су се Магда и Марк растали. Довољно је рећи да је Магдино превентивно деловање уништило њихову љубав, до које је Магди понајвише било стало, а коју је – применом својих теорија и метода – настојала да контролише, обезбеди и сачува. Тиме се уводи једна од кључних тема ове драме: однос љубави с једне, и воље за моћ с друге стране. Вреди се на овом месту сетити и запажања Карла Густава Јунга, који истиче да тамо где влада љубав, нема воље за моћ и где је воља за моћи најважнија, тамо недостаје љубав. Тако се у драми тематизује и сукоб *мушкоѝ и женскоѝ ѝринциѝа унуѝар женске ѝсихе*, што је један од акутних проблема женске психологије данас.

Марк закључује да је Магда од умећа љубави направила умеће ратовања, по принципу: победа или пораз. На крају је „саму себе победила”, борећи се „у огледалу”, до „бесмисленог са-мо-у-ни-шта-ва-ња”.¹⁰ Смисливши противотров за опасност која је наводно претила њиховој љубави,

⁸ Исто, 49–50.

⁹ Исто, 62, 64.

¹⁰ Исто, 91.

Магда је својим чињењем довела до *штоа да се деси управо оно што је настојала да сиречи*. Овим се *Превентивни удар*, као и остале драме Катарине Рорингер Вешовић, приближава једној од кључних тема античке трагедије: проблему судбине и (не)моћи човека да контролише сопствени живот, теми која је најупечатљивије обрађена у Софокловом *Цару Египту*. Уједно, ту је и античко питање граница и њиховог прекорачења, то јест хибриса, односно проблем губитка мере и осећаја за границе, те онога што човека након таквог губитка чека.

„Нешто је у мени... што ни сама нисам познавала”¹¹, примећује у једном тренутку Магда. То нешто претходно је, у процесу Магдиног самооткривања, измамило Марково питање: „Јеси ли то стварно ти?”¹²

Тиме се указује до каквих разорних, деструктивних и аутодеструктивних последица може довести разбуктавање несвесног, како индивидуалног тако и колективног када је о ширем, друштвеном оквиру драме реч. Све то се, очекивано, прелива на шири, општи план по поменутом принципу да се велико открива у малом, с тим што губитак самоконтроле у питањима моћи има много погубније последице. Тако долазимо до основне нити и доминантне теме свих драма у овој књизи, а то је: деструкција и аутодеструкција западног човека и света.

На крају драме, шифровани сигурносни систем у центру за превенцију, који је неочекивано заказао, бива пребачен на нижи ниво сигурности, што омогућава да се врата без браве отворе. Публика сада може да види шта је иза њих. Унутра је *мрак*.

Ипак, то није последња реч, односно слика драме. Сцене са Магдом и Марком се, применом већ описаног композиционог поступка, прекидају, на први поглед зачудним, али, показаће се, и те како смисленим сценама у којима један човек седи у песку, с пластичним играчкама, попут кофице, камиона, лопатице. Тај човек копа рупу, тражећи воду у пустињи у којој воде нема пет хиљада година. Задатак је добио од америчких пријатеља, јер: „Све се може – кад се хоће!” и „Јаком вољом се стиже и до звезда”.¹³ План је да када ту пронађу воду направе хотеле и шопинг центар, све, наравно, мултикултурално. Копач, очекивано, не налази воду, али зато, како драма одмиче, ископава измасакриране остатке људских тела, истовремено се сећајући мртвих чланова своје породице и оних који су остали инвалиди. У једном тренутку ископава пиштољ, који усмерава ка публици и „пуца”.

„Наш Бог је, боже опрости, мало лењ: он чека”, каже човек из пустиње. „А њихов Бог је, богами, вредан: он хоће”.¹⁴ У завршној сцени, чека-

¹¹ Исто, 93.

¹² Исто, 69.

¹³ Исто, 51.

¹⁴ Исто.

јући да се његов амерички пријатељ врати, те да наставе прекинуту партију шаха, човек из пустиње каже: „ЈА имам времена”.¹⁵ Драма се завршава његовим громогласним смехом и ехом тог смеха, који као да допире из неке пећине.

Др Olivera C. ЖИЖОВИЋ

Ванредни професор
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
oljazizovic@gmail.com

¹⁵ Исто, 95.