
NATAŠA MILOVIĆ

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti,
Beograd

UDK 821.111.09-2 Бонд Е.

SPEKTAKULARNA TELA U STVARALAŠTVU EDVARDA BONDA: ODNOS ZAPADNOEVROPSKE CIVILIZACIJE PREMA TELU

Apstrakt: Rad o spektakularnim telima u stvaralaštvu dramskog pisca Edvarda Bonda (Edward Bond) baviće se njegovim komadima o ratu zato što je rat najveći i najčešći od spektakala na istorijskoj pozornici zapadnoevropske civilizacije i zato što je rat pokazatelj stvarnog (a ne samo proklamovanog) odnosa zapadne civilizacije prema ljudskom telu, tj. prema čoveku. Obični ljudi, junaci Bondovih drama, su bezimni, takoreći neprimetni ljudi čije sudbine nisu predmet velikih društvenih spektakala (poput kraljevskih venčanja, pop koncerata, fudbalskih mečeva ili predsedničkih izbora); tek kao žrtve ratova, prirodnih nepogoda, nuklearnih katastrofa ili boravka u logorima smrti, sudbina njihovih tela ponekad postaje predmet analize, predmet kolektivne i lične moralne pažnje ili (ono što se najčešće dešava) predmet kratkotrajnih senzacija u medijima. Budući da obični svet (deca, majke, stari ljudi, nezaposleni, vojnici i radnička klasa) nikad nisu oni čiji se glas u javnom i dominantnom diskursu može čuti (već se na njih gleda pre kao na "crvene crne i neuke" – Red Black and Ignorant), od posebnog je značaja da u delu Edvarda Bonda oni zauzimaju najvažnije mesto. Drama "Crveni crni i neuki" (Red Black and Ignorant), kratki agit-prop prvi komad u trilogiji Bondovih "Ratnih komada" iz osamdesetih, biće koiršćen u ovom radu, pored ostalih Bondovih drama, kao tekst od posebnog značaja.

Ključne reči: Edvard Bond, tela, spektakl, Ratni komadi, ljudskost, civilizacija

* * *

Iako¹ je jedan od najvećih živih dramatičara XX veka, o Edvardu Bondu se u našoj zemlji ne zna mnogo.² To je razlog što ćemo rad koji bi trebalo da se bavi telom čoveka kao predmetom spektakla destrukcije početi *Piščevom pričom*, autobiografskom poemom kojom Bond započinje zbirku teorijskih eseja *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, objavljenu 2000. godine. U poemi, na manje faktografski a više kreativan i inspirativan način, Bond beleži sve što smatra da o njemu kao čoveku i piscu treba da znamo.

Piščeva priča

Rođen sam u 20:30 uveče u sredu 18. jula 1934. god.
u olujnoj noći

Sat pre početka porođaja moja majka je oribala
stepenice stana da bi bile čiste kada babica stigne da
je porodi

u kraju u kom je moja majka živela ljude iz sveta
medicine su posmatrali kao figure od autoriteta

Prvi put sam bio bomardovan sa pet godina
Bombardovanje je trajalo do moje jedanaeste godine
Kasnije me je vojska učila kako da na deset načina
ubijem svog neprijatelja

a zajednica me je učila kako da na hiljade načina
ubijem svog komšiju

Video sam da nema pravde između jednog i drugog
dela zajednice

nepravda je kao kamičak bačen u centar okeana
kada mali talasi dostignu obalu oni postaju plimski, i
oni potapaju čitave gradove

Nužnost vlada našim danima zakonom uzroka i
posledice.

Oni koji vladaju ne znaju šta ličnost jeste

¹ Tekst je nastao u okviru projekta *Kultura ritmova*; nosilac projekta je NVO Mladi grašak, pod pokroviteljstvom Fonda za otvoreno društvo.

² Čak iako je reditelj Egon Savin veoma uspešno režirao Bondov noviji komad "*Nigdje nikog nemam*" (*Have I none*), u produkciji Crnogorskog narodnog pozorišta iz Podgorice 2003. godine, kratku izvedbu u Beogradu imao je i Bondov komad *Lir* (Lear) u produkciji SKC-a 2008. god. i režiji Dragana Jovanovića, a u ne tako dalekom Avinjonu na Festivalu 2006. izvedena je serija Bodovih novih komada: *Born*, *The Chair*, *Have I None* i *The balancing Act*. Takođe, Bond je izvođen i tokom sedamdesetih i početkom osamdesetih godina u Beogradu, a na Bitefu su njegove drame dva puta i nagrađivane. Osim drame *Leto*, u izdanju Ars dramatica JDP-a, još uvek nije objavljivan. (prim. aut.)

A oni nad kojima se vlada ne znaju šta vlada treba da
bude
Umesto toga zlo čini zlo, i zato što nema pravde, i
dobro mora takođe činiti zlo
Jer kako inače mogu vladati zatvorom u kojem žive?
Hodah ulicama gnevan
Želeh da nadgrobne ploče na vojnom groblju ožale
smrt onih koji leže ispod njih
Želeh da lobanja sanja o pravdi
A onda se setih gvozdene grabljivice koja leti kroz
dečji um
I videh starce kako dodiruju svoje sede kose kao
nežno vrapčije gnezdo smešteno na vrh ledenog brega
I tako sam sa dvadeset godina napisao svoj prvi komad
Zakon komada mora biti uzrok i upotreba
Slomiti nužnost i pokazati kako mora postojati pravda
Kao svi koji su živeli na sredini ovog veka ili su bili
rođeni kasnije
Ja sam stanovnik Aušvica i stanovnik Hirošime
Mesta gde su zli činili zlo i mesta gde su dobri činili zlo
Dok ne stvorimo pravdu neće biti drugih mesta na
zemlji: postoje samo ta dva mesta
Ali ja sam takođe stanovnik jednog pravednog sveta
koji će tek biti stvoren

(1997)³

Prevela Nataša Milović iz knjige Edvarda Bonda *Skri-
vena zavera, beleške o pozorištu i državi* (Edward Bond,
The Hidden plot, Notes on Theatre and the State, Met-
huen, 2000.)

The Writer's story

I was born at 8.30 pm on Wednesday the 18th of July
1934
In a thunderstorm
An hour before her labour began my mother
scrubbed the stairs to her flat
to clean them for the midwife to tread on
In the district in which my mother lived medical peo-
ple were regarded as
agents of authority
I was first bombed when I was five
The bombing went on till I was eleven

³ Napomena: Poema *Piščeva priča*, ali i svi ostali citati u vezi sa Bondom i njegovim tekstovima na engleskom koji su korišćeni u radu, prevela je autorka. (prim. aut).

NATAŠA MILOVIĆ

Later the army taught me ten ways to kill my enemy
And the community taught me a hundred ways to kill
my neighbour
I saw there was no justice between one part of the
community and another
An injustice is like a pebble dropped in the centre of
the ocean
When the ripples reach the shores they have turned
into tidal waves that
drown cities
Necessity rules our days by the the law of
ause-and-effect
Those who govern do noot know what a person is
And the goverened do not know what a government
should be
Instead the evil do evil and because there is no jus-
tice the good must also do evil
How else can they goveren the prison they live in?
I walked the streets and raged
I wanted the stones in the military cemetery to weep
for the dead beneath them
I wanted the skull to dream of justice
And then I remembered the iron kite that flies in the
child's mind
And saw the old touch their white hairs as gently as a
sparrow nesting on the side
of an iceberg
So a twenty I wrote a play
The law of plays must be cause-and-use
To break necessity and show how there may be jus-
tice
Like all who lived at the midpoint of this century or
were born later
I am a citizen of Auschwitz and a citizen of Hiroshima
Of the place where the evil did evil and the place
where the good did evil
Till there is justice there are no other places on
earth: there are only these two places
But I am also a citizen of the just world still to be
made

(1997)⁴

Po francuskom filozofu Mišelu Fukou (Michel Foucault), duša je kroz istoriju Evrope dugo bila tamnica

⁴ Bond E., *The Hidden plot: Notes on Theatre and the State*, Methuen, London 2000, p. 2.

tela.⁵ Zarad njenog spasenja kažnjavalo se telo. Fuko u svojoj knjizi *Kažnjavati i nadzirati: nastanak zatvora* pokazuje ne samo istoriju oslobođenja društvene energije putem raznih spektakularnih vidova kazni nad telom (spaljivanjem na lomači, čerečenjem, vešanjem na javnim mestima i giljotiniranjem), već govori i o dominaciji tzv. “racionalnog mišljenja”, koje ništa manje nije štedelo telo, iako je navodono domen kazne prešao sa istog na dušu – psihu, karakter, identitet. Tako je, ističe Fuko, od pojedinca stvorenog za kaznu (ukoliko ne disciplinu) vremenom nastao društveni “slučaj” (čovjek sveden na dosije u kartoteci, objekt posmatranja, birokratski predmet sa brojem).

O birokratizaciji tela o kojoj govori Fuko postoji jedna veoma ironična, ali za temu rada bitna, epizoda u Bondovoj drami *Crveni crni i neuki*. U sceni 5, pod nazivom *Prodaja*, jedan trgovac, obavljajući svoj zadatak po utvrđenom spisku, dolazi kod glavnog junaka (Čudovišta) i njegove žene da im otkupi sina, jer je on, po evidenciji, *u dobu kada može da govori i uči*.

TRGOVAC: *Prema cenovniku berze ljudi on je od dobrog soja.*

Nakon kraćeg cenjkanja, kada roditelji konačno dovedu svog sina, ispostavlja se da je Sin, u stvari, napravljen od novinske hartije. Trgovac zainteresovano uzima od dečaka od papira samo onu stranu na kojoj se, od svih novinskih tekstova – nalazi golotinja. Trgovac tada prepričava dečakovim roditeljima vest od



⁵ Fuko M., *Kažnjavati i nadzirati, nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad 1997. str. 31.

prethodne nedelje kada su u istim novinama pokazali momenat gde kosa plavuše sa lepim osmehom biva polivena benzinom da bi je potpalio nedeljni dobitnik srećnog broja. Za medijski senzacionalizam Bond nema mnogo mesta u svojim dramama, osim da pokaže, kao u ovom komadu, svu ironiju trgovine spektaklom, ugrađenu u temelj zapadne civilizacije. Ako je i sama porodica mesto prodaje, a ne uzajamnog razvoja, takvo je onda i čitavo društvo, a takav ujedno i odgovor na pitanje kakve društvene vrednosti predhode nuklearnom ratu.

Komad *Crveni crni i neuki* predstavlja iskaz nuklearnom eksplozijom spržene i nikad rođene bebe, tj. njenog duha. Da se ipak rodila, beba bi trajno izgledala kao Čudovište (ime i pojavnost glavnog lika u komadu je upravo takva), a rasla bi i živela životom koji pratimo kroz trajanje komada, životom koji obuhvata detinjstvo, mladost, srednje doba, roditeljstvo i nasilnu smrt.

Katakлизme, kao što je odlazak mnoštva ljudi obnaženih do gole kože na pogubljenje u gasne komore, ili pretvaranje gradova u pepeo da bi se uspešno završio veliki rat i uspostavio mir, odavno su događaji koji ne prestaju i ne nestaju već se ponavljaju, možda zato što ostaju bez odgovarajuće analize. Ratni zločini poput Aušvica i Hirošime ne samo da nisu izolovano istorijsko poglavlje u XX veku, već su poglavlje koje se iznova ispisuje iz dana u dan (uključujući tu i dan dodele Nobela za mir, neretko najzaslužnijima za rat). Da li je rat oslobodilački ili osvajački i kakvo je naše određenje prema njemu sve je manje jasno prosečnom gledaocu TV dnevnika. Zato je, po Bondu, sasvim pogrešno pitanje na čijoj strani treba biti. Ključno pitanje bi trebalo postaviti na sasvim drugačiji način. Bondovi komadi na ratne teme (a samim tim i antiratni komadi) su zato drugačiji od dela pisaca/mislilaca što o ratu govore i dalje samo kao pristrasni očevici, ili kao objektivni protagonisti, koji su uvek na nekoj od strana (obično na onoj "pravoj"). U civilizaciji u kojoj sve više proizvodimo znanja, usavršavamo tehnologiju, u humanističkim naukama stvaramo sve veći broj kritičkih tekstova, mirnodopskih perioda je sve manje. To je paradoks i Bond zato kaže:

“Šta zajednica naziva dobrim? Vrline kao što su dobrota, iskrenost, velikodušnost, uzdržljivost. Ako ja počinim zločin vlast će me zatvoriti ili me pogubiti. Ako sam “dobrica go-

dine” da li će mi to doneti bonus ili me preseliti u bolje susedstvo? To ne bi bilo dobro za ekonomiju. To može biti objašnjeno time da će me vlast osposobiti da se prebacim na bolje mesto tako što ću zarađivati više novca i tako doprinostiti tržištu (social market). Ali tržište društva vrši samo raspodelu moći. Dok su sveci težili skromnosti, u biznisu se iskrenost ne isplati, i zato su inovativni umetnici i mislioci zapostavljeni, osim ukoliko vlast ne može da ih iskoristi za svoje ciljeve”. (iz *Kratke beleške o pravdi*)⁶

U istorijskom smislu, kada je o ratovima reč, čini se da vreme stoji. Žan Servije (Jean Servier) u *Istoriji utopije* navodi podatak da Atina od početka 5. veka do 338. godine p.n.e. nije znala za period mira duži od deset godina: to je, kako kaže autor, sto dvadeset godina rata za vek i po.⁷ U 21. veku, sam rat kao zločin se i dalje ne kažnjava, zato što se, očigledno, ne ukida. Nasilje se racionalizuje uglavnom objašnjenjima da je sama priroda čoveka nasilna. Slično kao i Bond, istoričar i aktivista Hauard Zin (Howard Zinn), autor Narodne istorije SAD (People’s History of United States), profesor na Bostonskom univerzitetu, misli suprotno i u svom predavanju⁸ tvrdi da je rat – najveći neprijatelj dece. Bilo da je u pitanju osvajački, odbrambeni ili revolucionarni rat, svaki od njih ima svoju cenu, koja nije samo materijalna. Cena su ratom poharane nove generacije, *agenti budućnosti*, kako ih Bond naziva. Čak i ako se iz posledica rata apstrahuje čisto materijalno razarnje, ostaju moralne posledice. Rat je u 21. veku igračka moćnika, čak predmet zabave miliona ako se ima u vidu pretvaranje ljudskog stradanja u mehaničko nasilje eksploatisano u holivudskim filmovima, video igricama i *reality šou* programima. Holivudizacijom nasilja, prečutno rat postaje glavna medijska vest od koje se povećava ne samo gledanost, već i profit vojno-industrijskog kompleksa i svih drugih pratećih korporacija. Za razliku od osmišljenog progressa po meri militantnih civilizacija, postoje i drugi pristupi čoveku i

⁶ Bond E., *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, London 2000, p. 62.

⁷ Servije Ž., *Istorija utopije*, CLIO, Beograd 2005, str. 42.

⁸ Zinn H., *Three Holy Wars*, 11. novembar 2009, Boston University, http://75.125.166.170/blog/2010/1/8/howard_zinn_three_holy_wars

društvu. Hauard Zin upravo navodi jedan drugačiji pristup kada citira poglavicu Lutera, Medveda koji stoji (Chief Luther Standing Bear), koji je u svojoj “Autobiografiji” godine 1933. zapisao:

“Belac je, istina, doneo značajne promene. Ali razni plodovi njegove civilizacije, mada šareni i primamljivi, mučni su i pogubni. Ako su sa-kaćenje, pljačka i tiranija deo civilizacije, šta je onda progres? Usuđujem se da kažem da je onaj čovek koji je sedeo na zemlji i meditirao o životu i njegovom značenju, priznavajući srodnost svih živih bića i prihvatajući jedinstvo sa univerzumom svih stvari, upijao u svoje biće pravu suštinu civilizacije”.⁹

Bond smatra da je nasilje kakvo Holivud proizvodi primitivno i opasno, jer između ostalih stvari podstiče ljude na osvetu. Za Bonda je amoralno da se pisac ne bavi prikazivanjem nasilja.¹⁰ U tom svetlu, Bondovo viđenje glumačke profesije je takođe neodvojivo od tema kojima je okupiran, zbog čega je koncipirao i poseban sistem glume. Glumci bi trebalo da zadržavaju u sebi emocije, za dobrobit emocija, jer teme Bondovih dela nisu strašne zbog brutalnih prizora koje prikazuju, već zbog toga što nas podsećaju na odgovornost u sopstvenom životu i u društvu. Budući da najsuštastvenije replike prolaze kroz njihovo telo – govorni i telesni aparat, kao i kroz um, odgovornost glumca kao prenosnika filozofije između komada i publike je najznačajnija. Kao što bi glumac trebalo da shvati ozbiljno svoju društvenu ulogu, i gledalac je učesnik dveju istovremenih stvarnosti – stvarnosti iz koje je ušao u pozorište i stvarnosti koju na sceni prepoznaje (ili ne prepoznaje).¹¹ Sama izvođenja, tj. produkcije Bondovih *Ratnih komada*, oduvek su bile

⁹ Zin H., *Istorijski eseji o američkoj demokratiji*, Svetovi, Novi Sad 2001, str. 102.

¹⁰ Jim Mulligan’s interview with Bond, in Bond E., *Plays for Young People: Eleven Vests, Tuesday*, Methuen Modern Plays, London 1993, p. 99.

¹¹ Kada sam postavila Edvardu Bondu pitanje o tome kako gleda na ljude koji ne mogu da podnesu scenu maltretiranja bebe u predstavi *Born* koju sam gledala u Avinjonu, Bond je odgovorio da svakog trenutka u svetu neko maltretira po jednu bebicu i da ako to gledaoci ne mogu da podnesu u pozorištu, odlaskom iz njega problem ne rešavaju, već ga samo odnose sa sobom. Lični intervju sa Edvarom Bondom vođen je u Kejmbridžu 29. 11. 2008. godine. (prim. aut).

spektakularne i neobične u odnosu na postojeće pozorišne prakse, ali ponekad nisu postizale cilj koji je Bond svojom teorijom o glumi zacrtao. Primer toga ističe Jan Sjuart (Ian Stuart), teatrolog koji je analizirao produkcije Bondovih ratnih trilogija, kako u Barbican centru 1984. godine (Barbican center), tako i u Avinjonu 1994. godine. U svojoj knjizi *Politics in Performance: The Production Work of Edward Bond, 1978-1990*, kaže:

“Kao neko ko je pogledao trilogiju, sugerisao bih da iako je Bond unapredio teorijski način glume, uslovi za izvođenje predstava u Šekspirovom kraljevskom pozorištu (Shakespeare Royal Company) primenu Bondovih teorija u praksi izvođenja Ratne trilogije učinili su nejasnim. Sa druge strane produkcija Ratnih komada u Avinjonu 1994. koju je režirao Alan Franson postigla je željeni cilj, tako da oni koji su Ratne komade videli, smatraju bez ikakve sumnje, da je trilogija jedan od najimpozantnijih ciklusa koje je britanski pisac Edvard Bond ikada napisao. Postavljene na otvorenom prostoru Dvorišta Sv Jozefa predstave su počinjale u 10 uveče i trajale do 5 ujutro – i sve tri drame su predstavljane iste večeri.”¹².

Jedno od zapažanja Jana Stjuarta u istoj studiji (*Politics in Performance*) je da u srcu komada *Veliki mir*, (*The Great Peace*), trećoj drami u trilogiji Ratnih komada, stoji sličan koncept kao i u *Red Black and Ignorant*, a to je *paradoks iluzije*.

“Žena koja nosi zamotuljak u kojem nema deteta (iako se ona ponaša kao da ga ima) neće moći da ga odbaci kao lažan, sve dok ne bude sposobna da se, iako vođena ludilom suoči sa pitanjima svetskog bola bez stanja ludila. Do tada, zamotuljak će predstavljati njen zavoj koji stavlja preko svoje psihičke rane”.¹³ (*iz pisma Hildi Klin Hagen, 12. sep. 1987*).

Stjuart ovu sliku smatra veoma bitnim scenskim znakom i tumači je kao direktnu Bondovu poruku pu-

¹² Stuart I., *Politics in Performance: The Production Work of Edward Bond, 1978-1990* (Artists and Issues in the Theatre, London, p. 142

¹³ Ibid, letter to K. Oakley., 21 April, 1990, p. 128.

blici: zamotuljak optužuje publiku zbog neuspešnog reformisanja društva i, samim tim, zbog perpetuiranja iluzije koji lik Žene preuzima: kako metaforično, tako i doslovno, nosi je kroz čitav komad. Sa druge strane, ne prihvatanjem da poveruje da je njen zamotuljak prazan, da nema u njemu deteta, Žena, zapravo, ne želi da veruje da je podjednako kao i vlast kriva za njegovu smrt: *Kao i Žena i publika mora da ima određeni nivo iluzije da bi bolje sagledala stvaran svet (bez fantazije ili iluzije)*.¹⁴ Ženu u ovom komadu treba takođe tumačiti i kroz likove raznih drugih žena iz istorije dramske književnosti – Brehtova Majka hrabrost, Hekaba iz Trojanki, ranije Žene iz Bondovih drama, pretežno iz komada iz sedamdesetih *Žena (The Woman)*,¹⁵ *Zamotuljak (The Bundle)*, 1978), itd. Bond komentariše Ženin iluziju o detetu iz perspektive publike:

“Ako okrivimo Ženu za ubistvo deteta ona će nam uzvratiti pitanjem zašto smo je doveli do ludila? (...) Ako publika ne može da razume ovako nešto na sceni, onda će nas junakinja rado podsetiti na naše bombe i reći nam da smo ludi. Ona se pretvara da je zavežljaj njena beba: mi se pretvaramo da bombe spasavaju naše živote i mi ćemo ubiti bez reči milione, dok će vlastodršci i dalje posedovati našu kulturu i određivati norme normalnog ponašanja u našem društvu.”¹⁶

Ovaj Bondov iskaz je neodvojiv od koncepta koji naziva *pozorišni događaj (Theatre Event)*. PD je baziran na filozofiji komada. Takvo viđenje pozorišta daje primat tekstu tako što stavlja naglasak na njegove društvene, psihološke i pozorišne potencijale. Takvo pozorište služi društvenoj istini, dok jednostavna gluma postaje jezik kojim publika može lakše da interpretira komad. O PD u eseju *Site*, Bond kaže sledeće:

Drama će biti slobodno mesto za ljudskost. Da bismo verovali drami iznova, potreban nam je Pozorišni Događaj i njegovi izumi: mesto, vreme događaja, centar, svrha, događaj umesto efekta, ne fantazija, već logika

¹⁴ Ibid., p. 128

¹⁵ Komad *The Woman (Žena)* je Bondova savremena verzija Euripidove tragedije *Trojanke*. (prim.aut).

¹⁶ Stuart J., op. cit.,128.

mašte. Bez svega ovoga pozorište samo pomaže sopstvenoj destrukciji. Ono postaje još jedan štand na pijaci. U Pozorišnom Događaju, glumac preskače ranjenog čoveka. On podiže kutiju cigareta. Trese je. Ona je prazna. On vidi cigaretu među usnama ranjenog čoveka. Uzima je. Pre ili kasnije on može ili ne može pucati u ranjenog čoveka. Cigareta se ugasila kada je ranjeni čovek pao. Čovek je pali. Udiše dim. Potom izdiše. Sve zavisi od načina na koji glumac udahne. Taj uzdah je *pozorišni događaj*.¹⁷

Ovako objašnjen PD na Bondovoj sceni pomaže da se bolje razumeju stvarna mesta kao što su Aušvic, Hirošima ili logor Babi Jar (Babi Yar) u Ukrajini, gde je smeštena radnja komada *Kafa (Coffee, 1995)* iz zbirke 7, 2003. Autorov prikaz o tom komadu izgleda ovako:

“Kafa ima dva čina. Prvi izgleda postavljen u “mašti“. Ljudi se pojavljuju i stvari menjaju kao magijom vođeni. Drugi je postavljen u “stvarnosti“ – u stvari, ono što se dešava u komadu desilo se u stvarnom svetu. Zatim, to je stvarni događaj koji bi trebalo da bude ispred svih zamišljanja. Zašto se to dogodilo? Vojnici su masakrirali nevine u Babi Jaru. Mislili su da su završili za taj dan. Onda su otišli da se odmore i popiju kafu. Međutim, ostala je grupa raštrkanih logoraša koji su dovedeni na mesto za streljanje. Vojnik zadužen za streljanje je bio toliko revoltiran što mora da radi prekovremno da je sa gađenjem odgurnuo svoju kafu – pokretom mrzovoljnog deteta. Taj pokret oslikava poslednje stoleće i opasnosti koje prete ovom veku. Zlo nije banalno, ali ono čini da sve ostalo bude banalno – naše domove, društvo, politiku, živote. Zlo baca kafu. Živimo u dobu banalnosti. Problem nije u tome zašto su vojnici ubijali u Babi Jaru. Problem je kako su Babi Jar – i Aušvic – ikad bili mogući. Istorijska i društvena objašnjenja ne objašnjavaju, već pripisuju uzroke koji su mogli imati druge posledice. Aušvic je mesto bez istorije. On je uvek u sadašnjem vremenu. Aušvic je kolevka u kojoj lju-ljamo našu decu – to je dar naše banalnosti“ (iz *Beleške za komad Kafa za Narodno pozorište Kolin*).¹⁸

¹⁷ Bond E., *The Hidden plot, Notes on Theatre and the State*, Methuen 2000, p. 50.

¹⁸ Ibid., p. 165.

Kada ubice počinju da shvataju prirodu svog delanja, oni počinju da reaguju buntovno, u njima se budi savest. Zbog toga je bitno razumeti zašto Bond insistira da je dete najbliže drami: *dete ima urođenu potrebu za pravdom, koju sistem*, kako Bond kaže u intervjuu Džonu Tusi (John Tusa), *sistematski korumpira i uništava*¹⁹. Za Bonda, drama predstavlja mesto na kojem se naša humanost može spasti od tih destruktivnih procesa. O sprezi dece i drame, Bond je razvio posebnu teorijsku misao u eseju *Moderna drama*:

“Dete je poreklo drame, ali dete nije primitivna osoba. Dete je osoba koja mašta i razmišlja na poseban način, oštroumno, ali bez rečite mudrosti i društvenih veština, već sa dramskim veštinama i “praksom univerzalnog“. Drama nije povratak u infantilno zadovoljstvo ili infantilni jezik (kao u Džojsovom *Finnegans Wake*). To je smisao za univerzalno kombinovan sa živom veštinom, sa rezonujućom inteligencijom.

Kada drama postiže sve to, onda je i korisna“.²⁰

U kontekstu rada čija je tema kritika zapadne civilizacije zbog njenog odnosa prema čoveku i ljudskom telu, onako kako tu kritiku Bond u svojim dramama što se bave nasiljem izvodi, najtransparentniji iskaz ovakvih namera može se naći u Bondovoj drami *Crveni, crni i neuki*. Kada je pomenuta drama izvedena 1984. godine po prvi put na sceni Pit u Barbican Theatre, povodom podsećanja na Orvelovu 1984-tu, Bond je dao izjavu za list *Guardian*, a Filip Roberts (Philip Roberts), u svojoj knjizi *Bond on file*, citirao je:

“Kada su me pozvali da napišem komad za projekat “Thoughtcrimes”,²¹ odlučio sam da napišem komad o nuklearnom ratu. Društvo koje sebe ne poznaje, ne može da se ponaša racionalno. Ako procesi kojima država organizuje klasno društvo, a njene aktivnosti služe da se istina korumpira, onda će i sve državne odluke, male i velike biti pod uplivom te ko-

¹⁹ Tusa J., An interview with Edward Bond, BBC, RADIO 3, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/bond_transcript.shtml

²⁰ Bond E., *The Hidden plot, Notes on Theatre and the State*, Methuen 2000, p.14

²¹ Reč Zlomisao je Thoughtcrime po prevodu Svetlane Stamenić romana *1984* u izdanju kuće Libretto, 2004. (prim. aut).

rupcije. Stvorio sam lik koji zapravo nikada nije živeo: on je u nuklearnom ratu sagoreo još u materici. Njegov “duh” komentariše ljude, koji su da bi sačuvali slobodu, njega i milione drugih osudili na stalno zarobljeništvo smrti. On objašnjava da društvo koje ulaže i radi na tome da takve stvari budu moguće, i kocka se sa tim, ne bi trebalo da se zove civilizacija. To je najveća dvostrukost (double-think) u razmišljanju. Trebalo bi je zvati pravim imenom: varvarizam.”²²

U ovom komadu, baš kao i u Bondovoj verziji o kralju Liru (detaljnija analiza ovog komada može se pronaći u knjizi *Škola za sluge*)²³, Bond kritički dekonstruiše i sam hrišćanski mit tako što sin umesto da ubije senilnog i starog komšiju koji je bespomoćan kao dete, ubija svog oca. Kao i mnogi umetnici skloni ironizaciji iznevernih velikih priča, i on ima razumevanja za hrišćanski mit, ali samo kroz inverziju mitske priče – sin ubija oca, umesto da sin umire da bi zadovoljio oca. S tim u vezi su bitne i majke kod Bonda. Umesto da podjednako vole i budu velike majke svoj deci sveta (po hrišćanskom mitu i to je zadatak majki), majke pod pritiskom nehumanog naređenja se kod Bonda odlučuju da nečije tuđe dete strada, samo ne njihovo (takav degenerativni proces kod majki Bond je pokazao u dramama: *Crveni, crni i neuki*, u *Velikom miru*, u *Unutrašnjem moru*, itd.). Razlog zbog kog umetnik pribegava demistifikaciji destruktivnih mitoloških obrazaca koje su ljudi našeg vremena usvojili, Bond objašnjava na sledeći način:

“Takva fikcija (misleći na hrišćanski mit, mitologizirana fikcija, prim. prev.), ne može biti promenjena zato što mit nije umetnost i zato što mit nema istorijsku zaštitu od umetnosti. A to je takođe i razlog zbog čega se upravo takva fikcija neprestano ponavlja iz dana u dan u stvarnosti i pokazuje nam prokletstvo hrišćan-

²² Roberts Ph., *Bond on File*, Methuen Publishing Ltd. London 1985, p. 53

²³ “Bond u svojoj verziji kralja Lira, koja se očito odnosi na period hrišćanstva, trojstvo otac-sin-duh zamenjuje odnosom između Lira i Grobarevog sina koji postaje duh – oličenje duha dobrote koja nas može spasti”. Milović N., *Škola za sluge*, Insitut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd 2007, str. 96.

stva. Ali, sa druge strane mit o Caru Edipu, jeste umetnost. Kada Čudovište hvali delo svog sina to je kao kada bi Laj pohvalio Edipa”.²⁴

Ovaj iskaz se odnosi na sledeću repliku iz komada:

ČUDOVIŠTE:

Moj sin je naučio da je bolje ubiti ono što voliš nego ono stvorenje koje je bolesno ili sakato ili staro ili jadno ili samo stranac koji sedi i gleda u prazan svet.



U skladu sa temom, dovoljno je napomenuti da u eseju pod nazivom *Eshatologija hleba (Eschatology of the Bread: Christ and the Bearded Lady)*, Bond i samog Isusa naziva “bradatom ženom”:

“U drami postoje dva predmeta: sopstvo i društvo. Jedno formira drugo i prvo je u sukobu sa drugim.

Grci sjedinjuju religiju i dramu: Crkva ih razdvaja.

Edip dolazi u grad. Sfinga čuva put. Sfinga je prsata žena sa životinjskim kukovima – ali ona sedi na njenom polu. Edip mora dokazati svoju mudrost. On ne deli mudrost sa Sfingom kao što bi to činio filozof. Mudrost je tajna, Dete mora biti mudro. Ono mora verovati da zna.

Dete Hrist odlazi u hram. Sveštenici su očarani dečjom mudrošću. Hram je institucija kao škola filozofije. Kasnije, mudar čovek iz hrama će ubiti Hrista. Edip je ubio mudrog oca Laja. Edip i Laj razmenjuju bes, ne mudrost.

Edip je nečist i donosi zarazu u grad. Hrist je čist i donosi ropstvo u grad, Svet-Jerusalim. Edip je seksualno povezan sa svojom porodicom: stvoren sek-

²⁴ Bond E., *War plays 6*, Comentary, p. 344.

sualnim odnosom od oca i majke i stvoren (jednom trećinom od Boga). Hristovi roditelji su bespolni. Josif i Marija nemaju seksualne odnose, oboje su device. Hrist je sin device majke i device oca. (...) Bog ubija Hrista. Laj želi da ubije Edipa iz zavisti. Bog želi da ubije Hrista iz ljubavi. Laj je putnik, kao i Edip, Josif (Hristov zemaljski otac) je drvoseča – on pravi krstove (i u svojim alatkama nosi Hristovu smrt)”.²⁵

Sličnu analizu Edipovog mita izveo je i Erih Fromm (Erich Fromm) u knjzi *Zaboravljeni jezik*: “Analiza čitave trilogije pokazaće da je glavna tema borba protiv očinskog autoriteta, a da njeni koreni zadiru daleko, u drevnu borbu između patrijarhalnog i matrijarhalnog društvenog poretka. Edip kao i Hemon i Antigona, predstavnici su matrijarhalnih principa. Svi oni napadaju društveni i religijski poredak utemeljen na moći i privilegijama oca, koji predstavljaju Laj i Kreont”.²⁶

Glavno Bondovo uputstvo za komad *Crveni, crni i neuki* je da ga treba čitati kroz metatekst. Za Bonda, za razliku od teksta i podteksta koji su u komad upisani, metatekst to nije i zato mora da se rekonstruiše proučavanjem drame i scenskim probama samog teksta. Metatekst se dotiče i otkriva prirodu samog društva. U vezi sa pomenutom dramom to bi značilo da je *za stvaranje ubica potrebno mnogo kulture (The metatext of RBI says that it takes a lot of culture to make us killers)*²⁷. U okviru ovakve koncepcije Bond daje slobodu za pristup interpretaciji trilogije *Ratnih komada* kada kaže u jednom od pisama:

“Posledice nuklearnih ratova mogu se posmatrati kao dosije. Ali se takođe mogu posmatrati psihološki – kao obrazac pustošenja kroz psihologiju, koja proizvodi nasilje glupaka i japija, širi neznanje rasista, samodovoljnost i netolerantnost imućnih. Mogu se sagledati kao dosije pustošenja uma”.²⁸

²⁵ Bond E., *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, Methuen, London 2000, p. 83.

²⁶ From E., *Zaboravljeni jezik*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2003, str. 165.

²⁷ Bond., *Plays 6*, Methuen Drama, London 1998, p. 314.

²⁸ Stuart I., *Politics in Performance*, Bond, letter to K. Oakley, 21 April 1990. p. 36.

Da zaključimo, Bond smatra da je pre fizičkog pustošenja tela u igri psihološko pustošenje uma.

* * *

Likovi Bondovih novijih komada su pripremljeni, kako on kaže,²⁹ likovima koje je već stvorio u prethodnim. Beba iz Bondovog drugog komada, *Spaseni (Saved)*, da je ostala nekim slučajem živa nakon čuvenog kamenovanja kolica, danas bi se, kako kaže Bond, “zvala Olly”, ili bi bila nešto poput X-a iz komada *Postojanje (Existance)*.³⁰ Drama *Olliy's prison (Olijev zatvor)* nastala je kao TV drama, a kasnije je izvedena kao jednočinka u pozorištu. Ona može da se čita i kao metafora o prosečnom evropskom ocu koji i dom svom detetu pretvara u zatvor. Vrlo slično je izgrađen otac u jednočinki *Utorak (Tuesday)*, gde po povratku iz biroa za nezaposlene on zatiče u sobi svoje kćerke momka koji je dezertirao sa ratišta. Umesto da ga razume i pomogne mu, otac devojke pribegava psihikom i fizičkom nasilju. Drame: *Zločin 21. veka (The Crime Of The 21st Century)*, *Kafa (Coffie)*, *Ljuljaška (The Swing)* i *Olijev zatvor* čine zbirku broj 7 (sedmu od, za sada, ukupno osam antologija Bondovih drama). Svojim temama, još iz naslova nagoveštavaju Bondovu premisu da se količina nasilja izvedena u miru reflektuje na sve veći broj ratova i u novom veku. Želeći da pokaže da istorija potlačenosti nije nov fenomen, Bond koristi kao predložak vrlo često i istinite događaje, iako ne ostavlja uvek informacije o tačnom geografskom mestu zločina. Postoji ozbiljan razlog – Bond se ne stavlja na stranu “krivaca” niti “pravednika”, jer je on uvek na strani ljudskosti sa koje god zaraćene strane da ona opstaje i sa koje god zaraćene strane da biva izneverena. Primer za to pronalazimo u dokumentarnoj drami *Ljuljaška (The Swing, 1976)*. Delo govori o jednom pozorištu koje je poslužilo kao arena za ubijanje crnaca, što je istorijski realan događaj. Bond se pozabavio posebnim slučajem u ovoj drami. Publika je za svoju pla-

²⁹ Bond u pogovoru za dramu *At the Inland Sea* kaže: “Svi prethodni komadi pripremaju me za sledeći”. Methuen Modern Plays, London 1995. p. 97

³⁰ U ovom komadu sa tezom, prisustvujemo činu pljačkanja stana jednog nemog čoveka. Kada provalnik shvata da nema u njegovoj kući ništa što bi mogao da pokrade moli da ga neopljačkani nemi vlasnik ubije (prim. aut).

ćenu ulaznicu pucala iz pištolja na belog čoveka koji je hteo da zaštiti crnog slugu kome je ljuljaška za-pravo bila namenjena.

U komadu *Ljudi (People)*, iz zbirke broj 8), što je poslednji komad u ratnoj, ovog puta tetralogiji iz devedestih, tzv. Kolin,³¹ postoji veoma zanimljiv dug opis na samom početku komada o tome kako se izvesna ratna profiterka odnosi prema ranjeniku koga zatiče ispod jednog nasipa. Ovaj neverbalni deo iz didaskalije odličan je primer sudbine tela koje ne služi više ni “duhu“, ni nekoj posebnoj ideji, već je samo predmet pustošenja u *situacijama totalnih činjenica* kao što je rat:

Dalje od nagiba, sa leve strane Postern leži gde je pogođen. Njegov ogrtač je civilini, dok je druga odeća i obuća teška, milicijska.

Lambet dolazi sa leve strane ispod nasipa. Njena odeća je stara i iznošena: beretka, pantalone, čizme. Umotana je u ogrtač koji je vezan u struku pojasom. Na njenim leđima je džak koji visi sa okruglog konopca oko vrata i ramena. Iako je ispupčen, džak nije pun. Ona je umorna, ali stalno na oprezu. Već je opazila Posterna. Sa pristojne distance zaustavlja se da ga dobro osmotri.

Lambeta Budan?

Lambet se penje uz nasip da osmotri prostor preko granice. Kada se osigura, vraća se dole Posternu. Stavlja svoj džak na zemlju pored njega. Skida mu ogrtač. Njegova košulja je natopljena i ulepljena krvlju. Krv dospeva i na njene ruke. Za trenutak ona bezizražajno zuri u taj prizor. Ona briše svoje ruke o čisti deo košulje. Zagleda košulju i odmah je odbacuje. Pretražuje Posternove džepove. Ništa ne nalazi. Pretražuje postavu i porub ogrtača. Ništa. Pregleda potplate čizama. Skida mu jednu čizmu i sprema je da je strpa u džak. Stane. Čula je nešto. Skuplja svoje stvari i penje se natrag uz nasip. Njen džak je u jednoj ruci, a čizma u drugoj. Nadgleda granicu. Brzo se vraća Posternu. Trgne ogrtač. Bori se za dah. Pokušava da okrene telo.

³¹ Bond je pored *Ratih komada* iz osamdesetih koji su bili namenjeni nuklearnim ratovima, u devedesetim napravio i tetralogiju – četiri ratna komada koje je takođe režirao francuski reditelj Alan Franson (Alan Françon) i koje sam pisac naziva tetralogija Kolin, zbog nacionalnog pozorišta Kolin (La Colline); ono je produciralo sva četiri komada. (prim. aut).

Margerson (off, doziva) Len.

*Lambet pribija uz sebe džak. Počinje da trči na levo. Kako trči tako se i okreće prema ogrtaču. Vraća se po to. Trga. Telo se opruži po zemlji. Zgazi svojom čizmom po njegovim leđima i tako oslobodi ogrtač. Odlazi trkom, beži na levo sa džakom, ogrtačem i jednom čizmom.*³²

Bond otvara svoj komad ovim slikama koje su u funkciji nekoliko različitih informacija: o ponašanju ljudi kada im je sopstveni život u ratu ugrožen, o emocijama, zamrznutim u ovakvim situacijama, o bedi rata što leži u svođenju egzistencije čoveka na predmete: na džak, ogrtač i jednu čizmu. Vrhunski primer svođenja živog čoveka na predmet je Aušvic, na koji se Bond često poziva i gde je ljudsko telo razlagano i pretvarano u predmete kao što su: sapuni od ljudskog tela, tkanine od ljudske kose, lampe od kože i drugi predmeti. Ako je, po Bondu, potrebno *mnogo kulture da se ljudi pretvore u ubice* (pošto se oni ne rađaju kao takvi), to se postiže tako što se kroz sve oblike društvenog ponašanja obezvređuje ljudski život, a vrednuju samo predmeti tj. imovina. Slično Bondovim, osudom zapadne civilizacije iz ovakve perspektive bave se i rani radovi francuskog režisera Alana Renea (Alain Resnais). On je o spektakularnoj zloupotrebi ljudskog života i tela napravio prvo dokumentarni film o Aušvicu (*Noć i magla, Night and Fog*, 1955), a potom igrani film o Hirošimi (*Hirošimo, ljubavi moja; Hiroshima, Mon Amour*, 1959).

I na kraju, da bismo razumeli merilo normalnosti za Edvarda Bonda, potrebno je prvenstveno razumeti njegovu ideju o logičnosti ljudske mašte već spomenute u radu. Ona, po Bondu, ne bi trebalo da odvede ljudsku prirodu u nepostojeće svetove fantastike i užase koji treba da je oslobode, na primer svakodnevnog stresa (kao što bi to učinio konvencionalni film ili pak samo estetski “prijatno” pozorišno delo), već da je uputi na razmišljanje o sopstvenoj odgovornosti, spoji sa razumom, približi sebi, tj. ljudskosti. “Ljudskost nije stvorena (ili branjena) mišljenjem, već rasuđivanjem“, kaže Bond u eseju *Drama i sloboda (Drama and Freedom)*. Iz eseja, umesto pogo- vora, na kraju zbirke broj 8, izdvajam sledeće:

³² Bond E., *Plays: 8, People*, Methuen Drama, London, p. 71.

“Rasudivanje uključuje misao, ali je kompleksnije od mišljenja. Samo drama može rasvetliti ljudsko rasudivanje. Ona zavisi od logike mašte, koja je takode i logika ljudskosti.“³³

Mašta je izvor najvišeg i najnižeg u čoveku. Ona je i izvor terora ludila i inspiracija ideala. **Kada je mašta povezana sa razumom ona je tvoračka, ali kada je zarobljena strahom postaje poremećena – i kada se kao takva pretoči u akciju postaje rušilačka.**³⁴(naglasila N. M.)

Kao što smo već napomenuli, Bondova jednako važna ideja o pravcima razvoja pozorišta u budućnosti leži u Pozorišnom događaju (Theatre Event), koji scenu pretvara u pozorište što:

“...nije pozorište artista i gledaoca, već aktivnih učesnika u stvaranju psihe i društva; deo društvenog procesa i ne postoji zbog puke zabave ili olakšanja; to je političko pozorište bez povlačenja ili iskupljenja; zato što društvo ne može biti promenjeno i humanije bez komedije i tragedije zato što ono koristi obe – ali, to je naša komedija, ne Đavolova, i, naša tragedija, a ne Božija.“³⁵

U tom smislu, izdvojićemo i mišljenje jednog od najpopularnijih britanskih dramskih pisaca srednje generacije, Marka Rejvenhila (Mark Ravenhill), koji ne krije u svom tekstu iz Gardiana da je Bond na njega, kao i na Saru Kejn, izvršio važan uticaj. On ističe da Bond nikad nije težio trendovima:

“Bond kao posleratni pisac nije bio visokoparan ni kao Šekspir (Shakespeare) ni kao Kongriv (Congreve), niti Šo (Shaw) ili Ozborn (Osborne). Umesto toga, njegovi likovi komuniciraju sažeto, u slengu, narodski, često govore samo nekoliko reči u jednom trenutku. Način na koji mladi junaci iz komada *Spaseni* nude jedni drugima seks na totalno neobavezan način je kao da nude cigarete; gorke redovi ispisani o posedovanju časopisa; neshvatljiva ljubav koju majka ubijenog deteta poklanja Fredu, lideru u grupi što je

³³ Ibid, p. 205.

³⁴ Bond E., op. cit., p. 66.

³⁵ Bond E., Comentary on War Plays, Plays 6, Methuen Drama, p. 340.

kamenovala dete, ali istovremeno i ocu tog istog deteta.”³⁶

Kao i na početku kao mlad pisac, tako i danas u trećem dobu, Bond ne koristi ništa od zadatih trendova u pozorištu, iako je neke od njih i sam stvorio, (ne mari za teoriju o postdramskom pozorištu, i sam postmodernizam naziva glupošću, kritikuje tehnologiju i prezire reakcionarne pisce³⁷). U Bondovom opusu jedna ista razvojna linija provlači se iz dela u delo i ponekad ostavlja utisak da Bond piše uvek jedan isti komad. Možda je razlog tome činjenica da koncepcija pravde za koju se Bond zalaže, još uvek nije put društva čiji je Bond savremenik, ali od te koncepcije on, kao umetnik, nikad ne odustaje. Bondovo insistiranje na pravdi je veoma bitno. Slično Martinu Luteru Kingu (Martin Luther King),³⁸ Bond je shvatio našu situaciju - da prilagođavanje nepravdi i normalizacija nepravde predstavljaju društveni mehanizam koji stalno proizvodi spektakularnu zloupotrebu ljudskog tela, bilo da je to preko legalizovanog robovlasništva koje su i hrišćanske crkve blagosiljale i normalizovale, bilo da su u pitanju Aušvic i Hirošima koji su novim tehnologijama nastavili istu teoriju i praksu zloupotrebe života. To je i smisao završnih stihova pesme *Piščeva priča*, predstavljene na početku rada:

*Ja sam stanovnik Aušvica i stanovnik Hirošime
Mesta gde su zli činili zlo i mesta gde su dobri činili zlo
Dok ne stvorimo pravdu neće biti drugih mesta na zemlji:
postoje samo ta dva mesta
Ali ja sam takođe stanovnik jednog pravednog sveta koji
će tek biti stvoren*³⁹

³⁶ Ravenhill M., Acid tongue, *Guardian*, September 9, 2006.
<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/sep/09/theatre.stage>

³⁷ “Loši pesnici se lako uznesu do grandioznog, ali ne mogu da dosegnu sićušnost”, Bond E., op.cit., p.17.

³⁸ “Jedina moralna odgovornost čoveka je da se ne pokorava nepravednim zakonima.” (Letter from a Birmingham Jail [King, Jr.] 16 April 1963,
http://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Letter_Birmingham.html
“Odbijam da prihvatim pogled na svet da je čovečanstvo ograničeno mrakom rasizma i rata do te mere da zora mira i bratstva nikada neće postati stvarnost (...)Verujem da će nenaoružana istina i bezuslovna ljubav imati poslednju reč”. Martin Luther King’s Acceptance Speech, on the occasion of the award of the Nobel Peace Prize in Oslo, December 10, 1964,

³⁹ Bond E., op. cit., p. 2

LITERATURA:

- Bond E., *The Hidden plot, Notes on Theatre and the State*, Methuen 2000.
- Drain R., *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook of Radical Thinking*, Routledge 1999.
- From E., *Zaboravljeni jezik*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2003.
- Fuko M., *Kažnjavati i nadzirati, nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad 1997.
- Milović N., *Škola za sluge*, Insitut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd 2007.
- Roberts P., *Bond on file*, Methuen Publishing Ltd. 1985.
- Servije Ž., *Istorija utopije*, CLIO, Beograd 2005.
- Stuart I., *Politics in Performance: The Production Work of Edward Bond, 1978-1990* (Artists and Issues in the Theatre, Peter Lang Publishing (April 1996)
- Zin H., *Istorijski eseji o američkoj demokratiji*, Svetovi 2001.

Drame:

- Bond E., Plays 6, Methuen Drama
- Bond E., Plays 7 Methuen Drama
- Bond E., Plays 8 Methuen Drama
- Bond E., *At the Inland Sea: a Play for Young People*, London: Methuen Drama, 1997.
- Bond E., *Plays for young people Eleven Vests + Thesday*

Članci, intervju i predavanja:

- Mulligan J., *Plays for young people: Eleven Vests/ Tuesday* by Edward Bond Methuen Drama ,1997
- Milović N., lični intervju sa Edvardom Bondom, 29. novembra, 2008. u Kejmbridžu, Velika Britanija
- King M. L., http://nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1964/king-acceptance.html
- King M. L., http://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Letter_Birmingham.html
- Ravenhill M., Acid tongue, *Guardian*, September 9, 2006. <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/sep/09/theatre.stage>
- Tusa J., http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/bond_transcript.shtml
- Zinn H., http://75.125.166.170/blog/2010/1/8/howard_zinn_three_holy_wars

NATAŠA MILOVIĆ

Filmovi:

Alan Rene (Alain Resnais), (*Noć i magla, Night and Fog* (1955)).

Alan Rene (*Hirošimo, ljubavi moja, Hiroshima Mon Amour* (1959)).

Nataša Milović

THE SPECTACULAR BODIES
IN THE WORKS OF EDWARD BOND:
RELATIONSHIP TO THE HUMAN BODY
IN THE WESTERN CIVILIZATION

Summary

This paper will analyze how human bodies, often caught in the spectacles of war, appear in the opus of the British playwright Edward Bond, in his trilogy from the eighties known as *The War Plays* as well as in his more recent works such as *Coffee and Crimes of the 21st Century*. The underlying thesis of Bond's work is that the Western Civilization's attitude to the body, made spectacularly visible in war, actually matches its traditional peace-time relationship to the people. In the dominant discourse of society common people are seen as Red, Black and Ignorant, precisely as the title of the first play of Bond's *War Plays* trilogy suggests. They represent the silent majority, disregarded, exploited and invisible until the moment when their ravaged bodies become conveniently spectacular, the world and media sensation, displayed on the cover pages of newspapers, invoked as subjects of great concern by provocative headlines in the news programs, made objects of scientific analysis, used as metaphors of lost humanness in critical texts, etc. The sudden (hypocritical) concern for the victims of war is staged in order to keep hidden West's real lack of concern and respect for human life, which are the underlying cause of war. Bond sees this paradox as the expected outcome of existence in unjust societies. Never abandoning his radical quest for justice he has spent his entire writing life studying the causes and effects of war and violence. The move away from them requires true understanding of what he calls "text, subtext and metatext of our situation. The metatext of *Red Black and Ignorant* says that it takes a lot of culture to make us killers".

For the theoretical framework in this paper Bond's own comments, notes, critical texts and poem will be used, as well as the ideas of cultural analysts and historians Michel Foucault and Howard Zinn.

Key words: *Edward Bond, Bodies, Spectacle, War Plays, Humanness, Civilization*