

Vanr. prof. dr Ivan Medenica¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd/International Research Center "Interweaving Performance Cultures", Freie Universität, Berlin

NAĐ I KANJIŽA: SEĆANJE I IDENTITET, PRIVATNO I POLITIČKO²

Apstrakt:

Ovaj rad dokazuje dve hipoteze. Prva je da sećanje na njegovu rodnu Kanjižu projektuje jedan od identitetskih konstrukata u predstavama Jožefa Nađa. Teorijski okviri u kojima se sagledava ovo pitanje su koncept teatra kao „mašine sećanja” (M. Karlson) i koncept „autotopografije” u pozorištu (D. Hedon) – scenskog artikulisanja međuzavisnosti koja postoji između „sopstva” i „mesta”. Idenitet koji Nađ ovako gradi je slojevit: panonski, manjinski, provincijski... Druga hipoteza jeste da u Nađovim predstavama politički stav nije direktan, da se javlja u feminističkom obliku „privatno je političko”, te da se upravo svodi na osudu negativnih osobina dotičnog identiteta.

Ključne reči: Nađ, sećanje, identitet, privatno, političko

U tesnom i oronulom prostoru nalik krčmi u dubokoj provinciji, grupa groteskno izobličениh figura – grbavih, naduvenih tela, s glavama umotanim u krpe – manipulise jednim ljudskim telom. Svlače ga, čiste slamom, navlače uniformu. Stavljaju ga zatim na omanji naramak sena u čiju su ivicu zabolio, drškom nadole, sekiru, stvarajući tako improvizovani objekat koji asocira na stilizovani prikaz konja. Tokom celog procesa, oni nezgrapno i komično simuliraju vojničku disciplinu i okretnost. Na kraju svečano podižu ovu, sasvim njima nalik, grotesknu pojavu generala na konju i odnose je sa scene.

Ovo je prikaz scene iz predstave *Vojcek* koju je postavio u svom Nacionalnom koreografskom centru u Orleanu (Francuska), a prema istoimenoj drami Georga Bihnera, koreograf i reditelj Jožef Nađ. Budući da je Nađ poreklom iz Jugoslavije – iz mađarske zajednice iz Kanjiže, varošice na severu Vojvodine – te da je predstava napravljena dok su još trajali sukobi na teritoriji zemlje u kojoj je rođen (1994), neki kritičari i teoretičari su u ovoj sceni videli autorovu političku osudu tog rata.

¹ ivan.medenica@gmail.com

² Ovaj tekst je nastao u okviru rada na dva naučna projekta: 1. "Idenitet i sećanja: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)" Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), koji finansira Ministarstvo za prosvetu i nauku Republike Srbije (projekat br. 178012) i 2) "The Work of Jozsef Nagy", International Research Center "Interweaving Performance Cultures", Freie Universität, Berlin

Vesna Milanović, autorka poreklom iz Jugoslavije, izričito tvrdi: „politički komentari koje Nađ koristi u *Vojceku* [su] prepoznati u simboličkoj figuri Kapetana koji se rađa kao monstrozna figura, zlo, u Ime Oca, autoritet, lutkar koji manipuliše. Za mene kao gledaoca ova figura Kapetana donosi set asocijacija na diktatorske režime generalno, ali posebno na Miloševićevu diktaturu u Srbiji“ (Milanović 2006: 71). Kanadska teoretičarka Jana Mirzon (Yana Meerzon) poziva se na ovaj stav, zaoštravajući ga, kako ćemo pokazati, do apsurdna: „U Nađovoj inscenaciji *Vojceka* može se prepoznati komentar plesača u egzilu na 'prvi humanitarni rat' koji je počeo nekoliko godina pre postavke predstave. [...] Ona [predstava *Vojcek*, prim. I. M.] takođe evocira užasavajuće slike uništenih zgrada i osakaćenih tela koja leže u prašini, slike rata na Kosovu koje su se mogle videti na medijskim kanalima toga vremena.“ (Meerzon 2012: 80-81). Čak ni najpouzdaniji tumač Nađovog dela, francuska autorka Mirjam Blede (Myriam Bloedé), nije odolela ovakvom poređenju, tvrdeći da je Nađov *Vojcek* komad „koji je sam po sebi sučeljavanje sa nesrećom, užasom (istovremenim s rušenjem, raspadom Jugoslavije)“ (Blede 2007: 147).

Ovakva i slična tumačenja koja Nađovog *Vojceka* vide kao politički komentar (osudu) raspada Jugoslavije, mogu se podvesti pod odrednicu „overinterpretation“. Tom kovanicom Umberto Eco (Umberto Eco) želi da ograniči potpunu slobodu tumačenja, proisteklu iz shvatanja Rolana Barta (Roland Barthes) o čitaocu kao jedinom autoru teksta. Eco razvija tezu da to što je svako tumačenje moguće ne znači da nijedno nije besmisleno, te se zalaže da interpretacija mora da ima barem minimalnu osnovu u samom tekstu³. Ni u „scenskom tekstu“⁴ Nađovog *Vojceka*, niti u opisanom prizoru niti u bilo kom drugom, nema scenskih znakova koji upućuju na događaje ili ličnosti iz gore navedenih tumačenja: na Jugoslaviju i njen raspad, Miloševićevu diktaturu, „prvi humanitarni rat“, uništene kuće i osakaćena tela, medijske slike razaranja na Kosovu.

Prethodnu tvrdnju je teško dokazati u apsolutnom smislu, pošto ni uz pomoć Ekove argumentacije ne mogu da se nađu pouzdani mehanizmi za osporavanje nečijeg tumačenja, ličnih asocijacija proisteklih iz dela. Zbog toga ću se ovde zadržati samo na onim tvrdnjama iz navedenih tumačenja koja su, čini se, nesporno netačna i/ili apsurdna. U opisanom prizoru Mirzon je prepoznala zločine na Kosovu, iako su njih srpske snage izvršile 1998, a predstava je nastala 1994. godine. Milanović tvrdi da je oficir na konju simbol diktatora koji manipuliše narodom kao marionetista lutkom, iako se u sceni jasno vidi da je odnos obrnut: oficir je lutka koju prave, manipulišući ljudskim telom – svi drugi muški likovi... Ako ostanemo pri asocijaciji vezanoj za manipulaciju, za šta ovako koreografisana radnja nesumnjivo pruža potporu, onda treba preokrenuti tumačenje koje nudi Milanović. Ovo nije „scenska metafora“ diktatora koji manipuliše podanicima, već društva koje ima potrebu za vođama, koje projektuje svoje militarističke i totalitarističke fantazme u jednu po sebi nebitnu kreaturu – u jednog „homme de paille“.

Ono što, na najopštijem planu, posebno zbunjuje u navedenim tumačenjima, time ih dodatno osporavajući, jeste insistiranje na osećanju užasa koja ovaj i slični prizori Nađovog *Vojceka* navodno izazivaju. Autorke koriste izraze: „monstrozna figura“,

³ O ovom videti u: Eco, Umberto, 1992, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press

⁴ Pojam koristimo u značenju koje mu je dao Ričard Šekner – kao integralnu partituru svih scenskih znakova.

„zlo“, „užasavajuće slike“, „sučeljavanje s nesrećom, užasom“... Nijedna nije istakla da je ova scena – groteska; ona neosporno ima i dimenziju užasavajućeg, ali je pre svega komična, apsurdna, čak negde naivna i neozbiljna.

Izvor te „naivnosti“ može se pronaći i u autobiografskoj osnovi ovog prizora. Kako nas informiše Blede, konj od slame je sećanje na Nađovu ilustraciju pesme Jovana Jovanovića Zmaja, koju je on napravio kao đak od jedanaest godina (Blede 2007: 116). Ovako intiman autobiografski podatak nas mnogo ne obavezuje u tumačenju ove scene. Kao što tačno tvrdi Dejrdre Hedon (Deirdre Heddon), „odluka da li se delo shvata kao autobiografsko leži na gledaocu“ (Heddon 2008: 10). Ako prihvatimo ovaj stav, onda tumačenje koje se svodi na sećanje na dečji crtež teško može da dobije potvrdu, jer ono nikome nije dostupno, osim autorovim prijateljima iz detinjstva... Iako, dakle, nema punu *legitimnost*, ovo autobiografsko tumačenje se može upotrebiti, sasvim pragmatično, u osporavanju onih preozbiljnih čitanja *Vojceka*, fokusiranih na raspad Jugoslavije.

Citirana tumačenja nisu problematična zbog svog sadržaja, zbog toga što se svode na osudu istorijskih pojava koje takvu osudu i zaslužuju: Miloševićevog režima i njegove politike prema Kosovu. Ona nisu sporna ni samo zato što nisu u potpunosti utemeljena u scenskom tekstu, ili što na nekim opštim ravnima nisu produbljena, pa se tako, recimo, u grotesknom izrazu prepoznaje samo užas, a zanemaruje humor, naivnost, apsurd. Ona su problematična pre svega zbog toga – a to je tema ovog istraživanja – što u Nađovom delu traže neposredan politički stav.

U ovom istraživanju želim da dokažem tezu da u scenskim tekstovima Jožefa Nađa, koliko god oni bili konceptualni, stilizovani i apstraktni, postoji političnost, ali sasvim druge, posebne vrste. Ona, zapravo, i nije „posebna“ jer se svodi na poznato stanovište feminističkog učenja iz druge polovine 20. veka – „privatno je političko“.

Čim se iznese u kontekstu Nađovih predstava, ova tvrdnja iziskuje ogradu. „Privatno kao političko“ ne svodi se u Nađovim predstavama na onu političnost koju je promovisao feminizam druge generacije: na otkrivanje, konstrukciju i legitimizaciju onih identiteta koji su u ondašnjem zapadnom, pre svega američkom društvu (šezdesete i sedamdesete godine 20. veka), bili najviše marginalizovani: ženski, gay ili queer, crnački ili generalno „rasno-različiti“. Ako u Nađovim predstavama i ima ovakve „emancipacije različitosti“, onda se ona odnosi na uočavanje kulturnih posebnosti etničkih manjina u Srednjoj Evropi, kakva je i autorova mađarska zajednica u nekadašnjoj Jugoslaviji, a današnjoj Srbiji.

Ali, i ova tvrdnja je politički isuviše oštra, te zato i netačna. U Nađovim predstavama kulturna dominantna nisu posebnosti mađarskog identiteta u nemađarskom okruženju. Centar Nađovog kulturnog (mikro)kosmosa nije cela mađarska zajednica u Srbiji, već njegovo rodno mesto Kanjiža, čije su karakteristike istovremeno i posebnije i univerzalnije od etničkih.

Na primer, sigurno je da ni iz jednog drugog malog grada u ovoj regiji (ima deset hiljada stanovnika), a verovatno ni izvan nje, ne dolazi toliko umetnika koliko iz Kanjiže – pesnika, slikara, skulptora, muzičara... Pored ovakvih njihovih interesovanja, specifične su i njihove sudbine: oni se nisu uklapali u provincijski svet, bili su eksentrični i autsajderi, mnogi su izvršili samoubistvo. Međutim, takođe je izvesno da se svugde u

svetu kreativne i na druge načine *različite* osobe iz provincijskih mesta često označavaju kao „nastrane“ i marginalizuju, bez obzira na njihovo poreklo. Ne želim da osporavam marginalizaciju Mađara u Srbiji, koja u izvesnoj meri sigurno postoji, niti opšti fenomen izolovanosti manjinskih etničkih grupa. Želim da kažem da se u ovom *dekonstrukcijskom* raslojovanju i umnožavanju identiteta stanovnika Kanjiže – mađarska zajednica u Srbiji, fenomen etničke manjine kao takve – uočava i još jedno bitno svojstvo: univerzalni „duh provincije“. Publika u Parizu, Njujorku ili Tokiju neće videti u Nađovim predstavama autobiografske motive iz Kanjiže (o kojima će ovde tek biti reči), posebnost statusa Mađara u Srbiji ili, generalno, etničke manjine u Srednjoj Evropi, ali će uočiti i osetiti univerzalni duh provincije: groteskan, apsurdan, netrpeljiv prema razlikama i posebnosti, destruktivan i autodestruktivan.

Pre nego što nastavimo da razjašnjavamo vezu između Nađovih predstava i onih identiteskih konstrukata koji su proizašli iz mikrokosmosa Kanjiže, treba naglasiti, u obliku digresije, da je poreklo jedna od najvažnijih, ali nikako i jedina važna Nađova identitetska odrednica. Neke izvodačke tehnike i duhovne prakse približavaju njegove predstave japanskoj kulturi; nadahnjivanje književnošću Borhesa i Beketa locira Nađovo delo u filozofski svet ovih velikih svetskih pisaca; teme lutanja, putovanja, iskušavanja granica mogu se dovesti u vezu s identitetom „stranca“, emigranta... Ove identiteske odrednice su takođe izuzetno značajne u Nađovom delu, ali njih ovde neću analizirati.

Kao teorijski okvir za razmatranje pitanja kako se identitetski konstrukti proistekli iz pripadnosti konkretnom mestu reflektuju u pozorišnom radu, odlično nam može poslužiti studija Dejdre Hedon „Autobiografija i performans“. Jedan od njenih ključnih stavova na ovu temu glasi: „politika mesta je podjednako kompleksna kao i politika identiteta i njih dve su, zapravo, povezane“ (Heddon 2008: 88). Ta dvosmernost znači da pripadnost određenom mestu – sa svim njegovim topografskim, istorijskim i kulturnim svojstvima – bitno doprinosi konstituisanju individualnog identiteta, kao što je, u obrnutom smeru, individualni identitet matrica koja oblikuje identitet mesta. Za ovu relaciju Hedon je skovala, duhovito varirajući pojam „autobiografija“, neologizam „autotopografija“. Objašnjava je vrlo upečatljivo: „autotopografija je ispisivanje mesta kroz sopstvo i istovremeno ispisivanje sopstva kroz mesto“ (Heddon 2008: 91).

Pozivajući se na stavove drugih teoretičara, Hedon ostavlja mogućnost da je odnos mesta i sopstva (ili individualnog identiteta) složeniji, da se ti pojmovi preklapaju, međusobno određuju. Hedon navodi mišljenje Lusi Leopard da je mesto prostor obeležen uspomenama (Heddon 2008: 93), koje je utemeljeno u razlikovanju pojmova „prostor“ i „mesto“: prostor je neizdiferencirana kategorija, a mesto je prostor oblikovan ličnim doživljajem, iskustvom, sećanjem... Drugim rečima, sećanje, nostalgija, čežnja za pripadanjem i slične psihološke aktivnosti preoblikuju konkretne i neutralne prostore u intimni, jedinstven identitetski konstrukt koji zovemo – mesto ili još pre „moje mesto“.

Upravo je udeo ličnog sadržaja u preoblikovanju prostora (za sve) u mesto (za mene) razlog zbog čega se „mesto“ može da izjednači s pojmom – „lokalno“. Biti „lokalac“ znači biti čovek „u/na svom mestu“. Ali, pored psiholoških kvaliteta kao što su spokojstvo i osećanje pripadnosti, ovaj identitet nosi i izazove. Kako to primećuju neki teoretičari, pa i Hedon: „osećanje pripadnosti lokalnom lako se vezuje s osećanjem autsajderstva“ (Heddon 2008:94). S druge strane, ima i teoretičara koji, sasvim u duhu

feminističkog stava da je „privatno političko“ tvrde i da je „lokalno globalno“. Danas, u svetu putovanja, migracija, mas-medija, socijalnih umrežavanja..., lokalno nužno biva, rečeno jezikom dekonstrukcije, obeleženo „tragom“ globalnog. Ne može se ni zamisliti da su danas identiteti *globalno* i *lokalno* oštro razdvojeni, da postoje jedan izvan drugog.

U onom sloju u kojem su vezane za Kanjižu, Nađove predstave se, zaista, mogu odrediti kao *autotopografija*. Sećanja na neobične sudbine neobičnih stanovnika Kanjiže iz Nađove mladosti uticala su na njegov umetnički senzibilitet, na doživljaj sveta u njegovim predstavama kao čudnog, grotesknog, apsurdnog, tužnog, dirljivog. S druge strane, drugi Nađovi identiteti, a za neke od njih smo rekli da su formirani pod uticajem književnosti magičnog realizma i nadrealizma ili dalekih kultura (japanske), projektovani su u njegov doživljaj ove provincijske varoši kao gotovo mističnog mesta. Pomenutim teorijskim sažimanjem pojmova mesta i sopstva (ili individualnog identiteta) relativizuje se pitanje uticaja: relacija između Kanjiže i senzibiliteta Nađovih predstava javlja se kao jedinstven doživljaj sveta u kojem se ne može utvrditi šta je na šta imalo bitniji uticaj. U Nađovim komadima ne postoji „dokumentarna Kanjiža“ već samo ona koja je višestruko transponovana, pa tako i sitalizovana, kroz autorov ljudski i umetnički senzibilitet.

Tako se, konkretno, koncept „lokalnog kao autsajderskog“ može prepoznati u mnogim Nađovim predstavama. Sve uspomene na kanjiške „urbane legende“ i njihove „junake“ u njegovim predstavama svode se na nostalgična svedočanstva o autsajderskim sudbinama, bilo da je reč o umetnicima ili drugim ekscentricima. Neko sociološko istraživanje lako bi objasnilo zašto su, po pravilu, egzistencije neobičnih, samosvojnih i kreativnih ljudi u provinciji – autsajderske.

Taj sindrom „autsajderstva“ ogleda se na društvenom planu – u tome što ovi umetnici nisu bili dovoljno priznati u svom provincijskom svetu – ali i na jednom mnogo dubljem, antropološkom nivou: kao što smo rekli, mnogi od njih su se ubili. Slikar Dobo prvo je pucao sebi u glavu, ali je metak samo okrznuo mozak zbog čega je kasnije teško govorio, da bi deset godina kasnije, posle jedne noći kada je svima u kafani plaćao piće, otišao kući i, popivši otrov, uspeo da se ubije. Njegovu, kao i sudbinu Antala Kovača, skulptora iz Kanjiže koji se obesio, Nađ će evocirati u predstavi *Dnevnik nepoznatog*.

Scena u *Dnevniku nepoznatog* u kojoj se jasno artikuliše motiv samoubistva odvija se u pozadini, u unutrašnjem prostoru koji publika posmatra kroz prozor na zidu. Momenat „špijuniranja“ ili „voajerisanja“, koji implicira pogled kroz okvir prozora u zaklonjeni, unutrašnji prostor, pruža širok i složen spektar asocijacija. Ovakva gledalačka perspektiva metaforički objedinjuje bar tri motiva – pogled u prošlost, pogled u intimu i pogled na scenu. Samoubistva prijatelja desilla su se u prošlosti, a Nađ ih kroz sećanje oživljava; samoubistvo je sigurno najintimniji ljudski čin; samoubistvo je najtragičnija realizacija šekspirovske predstave o „svetu kao sceni“ – čovek se bori, pada, uzdiže, ali se na kraju, bez obzira na sve, nad njegovu sudbinu uvek spusti zavesa.

Prizor koji se vidi u unutrašnjem prostoru podjednako je višeznačan. Sam Nađ prilazi obešenoj lutki koja ima obličje i dimenzije čoveka; oštrim potezom noža, koji može da nas i uznemiri jer asocira na klanje, preseca konop; spušta lutku u kadu koju počinje

polako da ljulja. Razvija se ambivalentno osećanje, istovremeno uznemirujuće i uspokojavajuće, jer slika lutke u kadi, koja asocira i na leš u kovčegu i na bebu u kolevcu, metaforički objedinjuje rađanje i smrt. Kružno kretanje kade je kao i kružno kretanje života: rođenje i smrt su dve naizgled razdvojene i različite, a zapravo identične pojave – prelazak ništavila u (privid) egzistencije i obrnuto. Ali, Nađovo sećanje na samoubistvo prijatelja ne poprima samo ove filozofske razmere, već ima jasnu funkciju i u konstrukciji konkretnog identiteta. Crno odelo i bela košulja ove lutke – što je čest kostimski znak u Nađovim komadima – ikonička je oznaka panonskih, vojvođanskih varošana i seljaka u svečanim prilikama, kakve su proslava žetve, setve, svadbi... Kada se ovakvom izgledu lutke doda i muzička pratnja – tipični mađarski narodni motivi – onda je jasno da ovaj prizor ne artikuliše samo filozofsku dimenziju samoubistva, već i socijalnu, kulturološku. Mađari su, naime, narod s ubedljivo najvišom stopom samoubistva u Evropi.

Po statusu „ekscentrika i autsajdera“, ovi umetnici se suštinski ne razlikuju od nekih drugih stanovnika Kanjiže iz Nađovog detinjstva, čiji su životi i dela inspirisali pojedine scene u njegovim predstavama. Takva je i sudbina dečaka Hake, koji je stalno iskušavao vlastitu hrabrost i izdržljivost, pa se tako bio zakleo da će pet puta preplivati bazen roneći, a da ni jednom ne uzme dah, i onda se udavio nasred bazena. Blede otkriva da je jedna od scena u prvoj Nađovoj predstavi, *Pekinška patka*, posvećena Hakinoj etici trpljenja zarad čuvanja časti. „Pripremajući *Pekinšku patku*, Nađ je vežbao da bi postigao maksimalnu energiju i proverio krajnje granice fizičke izdržljivosti, jer je zamislio da u jednoj sekvenci, posevećenom Haki, na leđima ponese pet osoba, više od trista kilograma“ (Blede 2007: 49). Slično važi i za kanjiškog berberina Dušija, ekscentričnog starca duge sede brade koji je nerado govorio, ali je imao autoritet vrhunskog majstora svog zanata. Motiv brijanja i, posebno, virtuoznosti berberina, Nađ je koreografski oživeo u nekoliko predstava: *Orfejeve lestve*, *Vojcek* i *Dnevnik nepoznatog*.

Nađove predstave potvrđuju i poslednju teorijsku tezu koju smo gore naveli, a koja je opozitna tvrdnji da je „lokalno autsajdersko“. U njegovim predstavama, naime, lokalno funkcioniše i kao globalno i to u dva značenja. Prvo je samo naličje prethodne teze. To što su kanjiški „lokalci“ bili autsajderi – ali, isključivo u pogledu uklopljivosti u društvo – to ne znači da je i njihova sudbina – *lokalna*. Naprotiv, to je globalna sudbina onih „drugačijih“ u svim malim, zatvorenim sredinama. Takođe, svojstvo globalnog ima i sindrom samoubistva, koji nije tipičan za Kanjižu i njene „ekscentrične“ stanovnike, već je opšta, antropološka karakteristika ove regije, posebno mađarske zajednice. Drugo tumačenje sintagme „lokalno kao globalno“ tiče se odnosa Nađove scenske imaginacije i prirodnog okruženja Kanjiže, njenih pejzaža i specifičnog geografskog položaja.

Kanjiža se nalazi na obali reke Tise, u Panoniji, ravnici koja obuhvata sever Srbije (Vojvodinu), celu Mađarsku, delove Rumunije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Slovačke, Ukrajine. Ravnica sa širokom rekam kao njenim glavnim obeležjem, višestruko je prisutna u Nađovim predstavama. Ona u njima nije ilustrativan i banalan vizuelni znak koji, kao deo scenografije, pokreće samo nostalgичne uspomene. Ravnica i reka deo su složenijih misaono-emocionalnih procesa, onih koji oblikuju Nađova identitetska svojstva i njegove misli o filozofskim kategorijama kao što su prostor, relativnost granica, (ne)mogućnost kretanja.

Blede elaborira Nađovu izjavu da je njegov prvi životni doživljaj bila ravnica, tražeći u ovoj tvrdnji objašnjenje za autorov filozofski pristup svetu, ali i za umetnički pristup građi koju obrađuje. „Bezmera teritorija koja izaziva teskobu i poziva na meditaciju. Otvorena za sve zamisli, dakle sve slike [...] Ona je poziv, prostor širom otvoren.” (Blede 2007: 57). Ravnica je, dakle, sublimacija Nađovog kontemplativnog odnosa prema svetu – u kojem se otvorenost, prepuštenost i radoznalost suočavaju sa nepreglednošću, nepojamnošću i nesigurnošću – i umetničkih strategija u savladavanju prazne površine scene (u pozorištu) ili papira (u crtanju). Blede tvrdi da je doživljaj ravnice u osnovi Nađovog koreografsko-rediteljskog komponovanja tela i objekata na sceni. U tom komponovanju dominiraju horizontalna perspektiva i raspoređivanje detalja u širokom prostoru. Ponekad se ovakvo kadriranje svodi na zumiranje: scenski prostor sužava se, kao u slučaju *Vojceka*, na jedan uvećani detalj (Blede 2007: 59).

Tisa ima poseban značaj za Nađa. Za njega ona ima smisao i izvan intimnog, emocionalnog: „na njenoj zapadnoj obali je Bačka, a na drugoj je Banat: tu počinje Istok. Svake godine otplivam do sredine reke i gledam čas prema Istoku, čas prema Zapadu, čas prema Istoku, čas prema Zapadu...” (Blede 2007: 87). Umetnik zaustavljen na sredini reke koja je granica između Istoka i Zapada – to je najbolja moguća metafora posebnosti Nađovog kulturnog identiteta. Kako kaže Klaudio Magris: „Čim se pređe Tisa, taj lenji mađarski Nil, čovek se oseća kao da je napustio mesto u kojem se oseća kao kod kuće i otišao u stranu zemlju“ (Blede 2007: 88). Ali, budući da je voda, reka protiče i prolazi: granica koju ona pravi je zbog toga „relativna” – s jedne strane neumitna i nepomerljiva, s druge fluidna i neuhvatljiva. Paradoks je pojačan i efektom plivača koji se zaustavio na sredini. Plivanje od jedne obale do druge jeste prelazanje granice, ali je to ujedno i njena potvrda – da bi bila pređena, ona prvo mora da postoji. Nasuprot tome, plivač koji se zaustavio na sredini reke izaziva granicu. On ne želi da je pređe već da je prevaziđe: ne da je poništi i spoji obale (izjednači Istok sa Zapadom), već da je relativizuje i približi obale (poveže Istok i Zapad).

Plivač zaustavljen na sredini reke koja je granica između dva sveta oličava još jednu kontradikciju: onu između čežnje za odlaskom, prelaskom granice i napuštanjem obale i potrebe da se ostane, da se pripada, da se bude usidren u svojoj vodi i ukorenjen u svom tlu – koliko god muljevito ono bilo... Nezavisno od priče o granici između Istoka i Zapada, ovakva dekonstrukcija binarne opozicije između odlaska i ostanka jeste suština Nađove identitetske pozicije, a kojom su snažno prožete sve njegove predstave. Nađ živi i radi u Francuskoj već trideset godina, ali se redovno vraća u Kanjižu i njome se inspiriše.

Nađ nije iskusio relativnost granica i fenomena kretanja samo zbog toga što se iz Francuske redovno vraća u Kanjižu, ili što tačku oslonca traži u vodi koja neumitno protiče i prolazi, ali i oštro deli svetove. U ovom pogledu, Nađov identitet se ne iscrpljuje u poziciji nekog ko odlazi iz rodnog grada i zemlje ili preplivava reku, a da nikud nije otišao niti doplivao do druge obale. Kao što ovako, sasvim u duhu čuvenog Zenonovog dokaza, Nađova identitetska pozicija negira kategoriju kretanja, odlaska i promene, ona, paradoksalno, istovremeno osporava i mogućnost mirovanja, ostanka, trajanja. Sve i da se nikada nije pomerio iz Kanjiže niti zaplivaao ka drugoj obali Tise, Nađ ne bi mogao da ostane „u/na svom mestu”, jer je to mesto bilo primorano da izađe iz samog sebe.

Sudbina ljudi i čitavih naroda iz Srednje Evrope, više nego bilo gde drugde na Starom kontinentu, jeste da ne odlazeći nikuda, a usled čestih promena granica, menjaju kulturne, pa i etničke identitete. Transnacionalni identiteti, ko što su bili austrougarski ili jugoslovenski, prekrasani su u nacionalne. O tome upečatljivo piše Tibor Varszegi (Tibor Várszegi): „Kanjiška periferijska egzistencija, životi manjina kojima preči progon, regija u kojoj svako može da bude i građanin i beskućnik, gde su samo ponovo otkrivene lokalne mitologije i legende pružale pribežište u sudaru sa stalno prekrasanim istorijama koje bez poštovanja trguju ljudskim životima“ (Varszegi 2000: 99). Nađ je rođen i stasao u najdužem periodu mira (četiri decenije) koji je ovaj deo Evrope imao u poslednjih dvesta godina, jer je ovakvih kulturno-istorijskih potresa bilo i po nekoliko u jednom životnom veku. Nađ se ne prepušta duhovitim hiperbolama kada uviđa: „kao Mađar sam rođen u Jugoslaviji, gde sam postao Srbin pre nego što ću dobiti francuski pasoš“ (Blede 2007: 80).

Imajući u vidu ove vrtoglave dekonstrukcije identiteta proistekle iz relativnosti granica, možemo se složiti sa projekcijom Nađovog doživljaja kretanja i promene koju nudi Blede. „Mogli bismo i da posegnemo za istočnjačkim mudrostima, dragim Jožefu Nađu, koje u nepokretnosti vide pokretnost ili obrnuto...“ (Blede 2007: 17).

Postavlja se pitanje kako se ovi identitetski konstrukti i filozofski problemi, i jedni i drugi vezani za doživljaj ravnice, relativnost granica i (ne)moćnost kretanja i promene, konkretno ogledaju u Nađovim predstavama. Rekli smo da to „ogledanje“ nije ilustrativno, već da ono funkcioniše na dubljim nivoima umetničke percepcije, konkretno – ljudskog tela i scenskog prostora. Skrenuli smo već pažnju na shvatanje da se Nađov doživljaj ravnice reflektuje u horizontalnom mizanscenu, u kadriranju detalja u širokom prostoru scene. Što se tiče pitanja relativnosti granica i kretanja, Blede i njih prepoznaje u Nađovim komadima, i to u oblikovanju kako scenskog prostora tako i izvođačevog tela. Uzgred, njene teze ekstenzivno navodimo zbog toga što ih je autorka formulisala kroz razgovore s Nađom, te one dobijaju kvalitet (posrednih) autopoetičkih iskaza. Ovi iskazi nas ne obavezuju u tumačenju umetnikovog dela, ali mogu biti od koristi.

„Granicu i njenu nestabilnost nalazimo i u većini scenografija njegovih komada, u prostorima koje pokreće igra [...] s vratima koja se otvaraju i zatvaraju, koja se ponekad otvaraju samo da bi se još snažnije zatvorila, ili pak da bi dovela do drugih vrata, do još zatvorenijih prostora. [...] To su odvojeni prostori, razdeljeni u svim pravcima, s pregradama koje se dižu ili ruše, zidovima koji se obrću, rastežu ili uvlače u sebe, zaklonima koje svetlost poništava, ruši, preseca ili kroz njih prolazi, podovima koji se podižu ili propadaju.“ (Blede 2007: 81-82)

Za razliku od pitanja granica kao svojstava scenskog prostora, o istoj problematici u kontekstu izvođačevog tela, Blede ne piše podjednako ubedljivo, dolazeći na rub onoga što smo na početku zvali *overinterpretation*.

„Otud sputani, isprekidani pokreti, izvrnuti i iščašeni udovi, neuravnoteženosti, oni zamasi koji ne vode nikuda ili ulažu ogromnu energiju da bi prešli tek neznatne udaljenosti; ona presavijanja, grčenja ili prelamanja tela na smešno malim površinama ili u skućenim prostorima.“ (Blede 2007: 82).

Treba pomenuti još jedan aspekt prirodnog okruženja Kanjiže koji je značajan za Nađovo delo. To su prirodni materijali tipični za plodnu ravnici pored reke koja se često izliva: voda, pesak, prašina, blato, glina, žito, seno, drvo... Iako su ovi elementi karakteristični i za druga podneblja, oni postaju, pogotovu ovako objedinjeni, ikonička oznaka ove ravničarske regije. Kad gleda predstavu u kojoj su prisutni ili reprezentovani ovi materijali, lokalna publika nema dilemu da su oni sublimacija panonskog prirodnog okruženja, kao i atmosfere ili osećajnosti koju to okruženje nosi. Recimo, jedna od retkih fabrika u Kanjiži jeste fabrika crepa i opeke, jer se pored grada nalazi jedan od lokaliteta najbogatijih ovim materijalom u celoj regiji. Kao veoma česta pojava, koja nastaje usled natapanja oranica vodom koja se izliva iz reka, blato je takođe postalo oznaka za ovu regiju, pa čak i njene gradove. Iako je većina njih građena po velelepnm urbanističkim planovima iz doba austrougarske carice Marije Terezije, blato na njihovim ulicama se teško može izbeći.

Poseban značaj u Nađovim predstavama imaju drvo i dva proizvoda nastala njegovom obradom – daska i sto (od dasaka). Kao što je „usidren” u vode Tise, tako je Nađ i „ukorenjen” u zemlju na njenoj obali. Drugim rečima, osećaj pripadnosti zavičaju, ostvaruje se i kroz sliku stabla, pogotovu onog koje usamljeno stoji u pustari, u ravnici. Usamljeno stablo nosi osećaj da je pripadnost, privrženost svom tlu i neka vrsta podviga, iskustvo za koje se plaća određena cena... Drvo obrađeno kao daska ima drugačiji, ali emocionalno podjednako veliki značaj za Nađa: to nije više veza samo sa zavičajem kao takvim, već i s najbližom porodicom, konkretno – ocem. Nađov otac, Jožef senior, bio je tesar i bezuspešno je pokušavao da uvede sina u ovoj posao. Jožef junior nikada se nije privoleo zanatu tesara, ali je naučio da voli drvo i da ceni veštinu, spretnost i posvećenost vrhunskih zanatlija, što su stvaralački kvaliteti koje razvija i u svojoj umetnosti. Pored njegove izuzetne inventivnosti, Nađov teatar uvek ima i dimenziju *majstorstva*.

Poslednje, ali ne i najmanje značajno, od tih dasaka se prave stolovi: upravo kao onaj kakvog je imao Nađov deda po majci. Ceo svoj dečački svet Jožef je gradio oko tog stola: pod njim se sakrivao, na njemu listao razne knjige koje je deda redovno uzimao iz gradske biblioteke, ali i onu koju je tamo stalno držao (možda je značajno što to nije bila Biblija, već zbirka pesama najvećeg mađarskog pesnika, Sandora Petefija). Uzgred, to što je ovaj strasni čitač, Jožefov deda, bio seljak, čini od njega još jednog od onih ekscentričnih junaka Nađovog detinjstva, neprilagođenih a izuzetnih.

Drveni sto je veoma čest „rekvizit” u organizovanju scenske igre u njegovim predstavama – on se stalno pomera, preokreće, rasklapa, čitave koreografije se prave s njim. Isto važi i za drvene daske koje se, recimo, često vade iz stolova ili zidova da bi se njima vršile različite radnje. Pošto je pretapanje i stapanje žive i nežive prirode veoma čest motiv u Nađovom radu, često su za te daske bukvalno slepljena, kao neke izrasline, ljudska tela. Drugim rečima, drvene daske i stolovi ne funkcionišu samo kao vizuelni znak, već se s njim ostvaruje snažna energetska razmena i putem telesne akcije, dodira.

Referišući se na rad performerke Bobi Bejker (Bobby Baker), Hedon razvija stav da sećanje izvire i iz čulnih senzacija (Heddon 2008: 40). Ideja o snažnoj sprezi čulnih senzacija i ličnih uspomena, a mi bismo dodali i „kreiranja identiteta”, dobija u Nađovom radu punu potvrdu. Ne samo drvo i proizvodi od njega, već i drugi prirodni materijali koje smo pominjali – glina, žito, seno, voda, blato – deo su čulnog iskustva

dečaka koji je odrastao u bliskom kontaktu s prirodom... Četrdeset godina kasnije, živeći u Parizu i Orleanu, umetnik se priseća tih čulnih senzacija i pretače ih u predstave. On tako (re)kreira kulturni identitet stanovnika panonske varoši, koji su jednom nogom u urbanom miljeu, a drugom u prirodnim elementima tipičnim za ovaj izuzetno plodan poljoprivredni kraj.

Figura drvenog stola, zaista, najbolje sublimira glavne slojeve u konstrukciji identiteta u Nađovim delima, i to ne samo onog kojim se mi ovde bavimo – kanjiškog. Sto prelazi put od taktilnih senzacija iz očeve radionice i dedine sobe, preko sećanja na te senzacije, do njihove umetničke sublimacije u jedan višetruko simboličan predmet. Sto je simbol (očevog) zanatskog majstorstva, (dedinog) duhovnog života koji je u raskoraku sa svetovnim, topline i sigurnosti doma i detinjstva, večitih tajni iz knjiga, ravne površine na kojoj se radi i veseli – teše drvo, ispisuje hartija, lista knjiga, mesi testo, igra na svadbi ili u predstavi... Može se reći da je sto u Nađovim predstavama simbol rodne kuće i grada, ali i sveta kao takvog. Od figure drvenog stola nema boljeg dokaza za tvrdnju da se evociranjem prirode u Nađovim delima realizuje misao da je „lokalno globalno”.

Ovde može da se vrati na početak i sagleda kako Nađova sećanja na Kanjižu, i na urbane legende i na prirodno okruženje, utiče na konstrukciju identiteta u predstavi *Vojcek*, o kakvom je identitetu reč i šta je njegov mogući politički sadržaj.

Prirodni materijali za koje smo rekli da su, i u Nađovim uspomenu i inače, „ikonička oznaka” regije u kojoj se nalazi Kanjiža, sveprisutni su u predstavi *Vojcek*. Oni funkcionišu upravo onako kako smo to analizirali na opštem planu: više kao predmeti u scenskoj igri nego kao puka vizuelna asocijacija. Lica i odeća likova umrljana su osušenom glinom i/ili blatom; pre nego što mu navuku vojničku uniformu, telo oficira očetkaju slamom; *Vojcek* vaja portrete u glini; svi neprestano manipulišu objektima od drveta – skidaju i premeštaju daske iz zidova za koje su spleljena ljudska tela, pomeraju i udaraju stolom i stolicama od grubo tesanog drveta.

Pitanje granice i mogućnosti kretanja i promene, takođe su prisutna. *Vojcek* je odličan primer za jedan od pomenutih oblika Nađovog „scenskog kadriranja”: zumiranje, svođenje slike na detalj. I, zaista, scenski prostor je izuzetno mali, sveden je na jasno „ograđenu” (motiv granice) kvadratnu površinu. Budući da nikada ne prelaze granicu, izvođači se jedva mimoilaze u tom tesnom prostoru, tiskaju se i sudaraju jedni s drugima, ali i s objektima – pre svega, sa stolom koji ima središnju poziciju. Njihovo kretanje nije otežano samo time što je prostor skučen, prenatrpan, „zasićen” (kao u *zoom-kadru*), već i time što ga reditelj obesmišljava nekim duhovitim, apсурdnim i metaforičnim slikama. U jednoj sceni, likovi se poređaju u startnu poziciju, uzjašu rasklimatane bicikle, počnu žustro da okreću pedale, ali se iz mesta ne pomere. Ovde treba, kao digresije, primetiti i to da je i bicikl tipično obeležje Panonije, jer je on najpopularnije prevozno sredstvo u ravnici: voze ga svi – mladi i stari, žene i muškarci. U drugoj sceni, *Vojcek* obesi sebi oko vrata lestve od kanapa (nalik brodskim) i pokušava da se penje; ovakvo kretanje je nemoguće, sa svakim korakom on sebe sve više povlači ka zemlji i na kraju – pada.

U *Vojceku* se reflektuju i sećanja na gradske legende i njihove junake. Već smo istakli da je scena u kojoj Nađ kao *Vojcek* virtuosno brije Kapetanovu lobanju – izvođeći

čitavu žonglersku partituru rukom u kojoj drži britvu – nedvosmislena posveta kanjiškom ekscentričnom berberinu Dušiju, vrhunskom majstoru svoga zanata. Usled osećanja izvesne nelagode, pa čak i opasnosti koje ovakvo brijanje proizvodi – Vojcek naskače na Kapetana i obrušava se britvom na njegovu lobanju – scena dobija prizvuk makabričnog plesa. Iako to publici nije nimalo bitno, ovaj makabrički ton može da ima poreklo u Nađovom sećanju na činjenicu da je Duši bio angažovan da, tokom priprema za sahranu, brije leševe... Scena vajanja u glini može da bude posveta već pominjanom skulptoru iz Kanjiže Antalu Kovaču, koji je izvršio samoubistvo vešanjem. Taj čin asocira na Vojcekovo penjanje uz lestve obešene oko vrata, a koje se završava padom.

Kada sada, na samom kraju ovog istraživanja „kanjiških motiva” u Nađovom delu, a s posebnim osvrtom na *Vojceka*, objedinimo ovu analizu dotične predstave s onim što je o njoj rečeno na početku, dolazimo do sledećeg mogućeg tumačenja. Svet prikazan u ovom *Vojceku* je neki tesan, zagušljiv i oronuo prostor u kojem se sudaraju, tiskaju i međusobno zlostavljaju kreature podjednako zapuštenog, grotesknog izgleda. Za razliku od Bihnerove drame, Vojcek ovde nije usamljeni pojedinac progonjen u neprijateljskom okruženju: on se od početka uklapa u taj svet nasilja u kojem su svi – sa izuzetkom jedinog ženskog lika – ujedno i tlačeni i tlačitelji⁵. Taj svet ponajpre asocira, zahvaljujući središnjem položaju stola, na tesnu, zagušljivu i blatnjavu krčmu negde u balkanskoj ili panonskoj provinciji. On je zatvoren, ograničen, upućen samo na sebe, klaustrofobičan, iz njega nema izlaska. Svako kretanje – ne nužno svesna namera da se izađe napolje – odmah je osuđeno na propast: lestvicama obešenim o vrat ne možeš se penjati u vis, biciklom koji se raspada ne možeš se odvesti u daljinu.

Nasilničke porive, proistekle iz prostorne i duhovne skučenosti, ovi groteskni likovi iživljavaju nad najslabijim među njima – ženom. S druge strane, oni „pročišćuju“ nasilnički instinkt tako što ga – grotesknim vojnim vežbama i pravljenjem podjednako grotesknog generala – projektuju u socijalno prihvatljive i poželjne strukture kakva je vojska. Kada divljaštvo protutnji, nastupa „fajront”⁶: zatvorena provincijska krčma, sa stolicom okrenutom naopačke i stavljenom na sto. Ali, za stolicu je vezana lutka u obliku čoveka s vrećom na glavi: opomena da divljaštvo iz ove zabiti nije bezazleno, jer ono vodi u nasilje, smrt, možda i rat. Sto je ponovo središnji simbol sveta koji je Nađu dobro poznat iz detinjstva i mladosti, samo što ovog puta, kao odeća izvrnuta na poleđinu, on dobija suprotne konotacije. Taj mali, zatvoreni i izolovani svet koji zovemo „provincija“ nije samo izvor osećanja nostalgije, topline, bezbrižnosti i sigurnosti; on istovremeno može da bude izvor netolerancije, primitivizma i nasilništva.

Treba da se čuvamo zamke u koju su upala tumačenja čijom smo kritikom i započeli ovo istraživanje. Groteskni svet Nađovog *Vojceka* ne pokreće samo osećanja nelagode, straha i užasa koja od nas, gledalaca, zahtevaju da zauzmemo nedvosmislen kritički stav. Kao svaka groteska, na šta smo na početku ukazali, i ovaj svet istovremeno deluje komično, čudnovato, zanimljivo, apsurdno. Ova druga njegova svojstva ne dovode do moralne relativizovanja – u smislu da se divljaštvo i nasilje mogu abolirati – ali, ipak, uvode jednu širu kulturno-antropološku perspektivu, skoro nalik onoj u delima Čehova. Umesto nedvosmislene političke kritike, razvija se sveobuhvatan, izoštrjen pogled koji

⁵ O odnosu Nađovog scenskog teksta i Bihnerovog dramskog teksta u predstavi *Vojcek* videti u: Medenica, Ivan, 2010, „Suštinske veze: Bihnerov i Nađov *Vojcek*”, *Duh Prirode* (97-112), Pančevo, Kulturni centar Pančevo

osuđuje izvesne pojave, ali istovremeno, traži njihovo poreklo, pokušava da ih razume... Nađov *Vojcek* kritikuje primitivizam i nasilje, ali i objašnjava da se ništa bolje nije moglo razviti iz takvog sveta: iz materijalne i duhovne bede provincije, iz skućenog i izolovanog sveta se periferije civilizacije. Taj svet može da poprimi razna obličija, pa tako i diktature u Austrougarskoj, ili Titovoj Jugoslaviji ili Miloševićevoj Srbiji. Suština je u tom da nije reč o kritici konkretne istorijske pojave, već njene šire kulturne, društvene i identitetske osnove koja može da se „materijalizuje” u različitim oblicima.

Nađova autobiografija, sećanja na kanjiške urbane legende i prirodu, postaju, dakle, sredstvo za (re)kreiranje konkretnog, mada višeslojnog identiteta u njegovim komadima: panonskog, manjinskog, periferijskog... U tom smislu, na Nađove predstave može se potpuno primeniti koncept pozorišta kao „mašine sećanja” koji Marvin Carlson (Marvin Carlson) koristi u analizi, pre svega, dela Tadeuša Kantora (Tadeusz Kantor). Carlson kaže da Kantorovi „pozni komadi, budući da tkaju snažnu kombinaciju autorove autobiografije, sećanja na evropske snove i noćne more, te izvanrednu istoriju stvaranja Kantorovog vlastitog dela, skoro mogu da budu nazvani mašine sećanja” (Carlson 2003: 104). Svi ovi delovi „mašine sećanja” – autorova autobiografija, istorija i identitet zajednice i unutrašnje spona u jednom opusu – postoje i u Nađovom teatru, s tim što u ovom radu nismo analizirali poslednje od ovih svojstava: koherentnu autorsku poetiku. Veza između Kantorovog i Nađovog dela je i inače, mimo Carlsonove „mašine sećanja”, često pitanje, jer je sličnost između scenskih poetika dvojice autora očita. Ta sličnost, kao ni argumenti koje Nađ pruža kako bi je relativizovao, takođe nisu predmet ovog rada.

Kanjiški identitet koji je na ovakav način konstruisan u Nađovim predstavama ima mnoge pozitivne odlike – osećanje pripadnosti, toplina doma, poštovanje i divljenje prema ličnostima koji se izdvajaju – ali i one druge, koje izazivaju bojazan, brigu, strah, nekad i osudu: pre svega mislimo na autodestrukciju (sindrom samoubistva) i destrukciju (nasilje nad slabijima, drugačijima). Drugim rečima, lična sećanja doprinose konstrukciji identiteta, a on, u pojedinim svojim manifestacijama, zahteva kritiku i osudu, iako nam se ujedno nudi i objašnjenje kako je do ovih pojava došlo... Iz svega ovoga se zaključuje da ako Nađovo delo ima politički sadržaj, onda je on oblikovan po načelu „privatno je političko“.

Literatura:

- Blede, Mirjam, 2007, *Nađove grobnice*, Beograd, Clio (Blœdé, Myriam, 2006, *Les Tombeaux de Josef Nađ*, Paris, L’Oeil d’Or)
- Carlson, Marvin, 2003, *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine*, The University of Michigan Press
- Eco, Umberto, 1992, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press
- Heddon, Deirdre, 2008, *Autobiography and Performance*, New York, Palgrave Macmillan
- Medenica, Ivan, 2010, „Suštinske veze: Bihnerov i Nađov *Vojcek*”, *Duh Prirode* (97-112), Pančevo, Kulturni centar Pančevo
- Meerzon, Yana, 2012, *Performing Exile, Performing Self*, New York, Palgrave Macmillan

Milanović, Vesna, 2006, *Re-Embodying the Alienation of Exile: Feminist Subjectivity, Spectatorship, Politics & Performance*, University of East London, Doctoral Thesis (unpublished manuscript)

Várszegi, Tibor, 2000, "Knowable and Unknowable Worlds: The Dance-Theatre of Josef Nadj", *Performance Research*, V.5. N. 1 (99-105)

Napomena: Svi citati iz izvora na engleskom jeziku dati su u autorovom prevodu.

Ivan Medenica,
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

NAD AND KANJIZA: MEMORY AND IDENTITY, PRIVATE AND POLITICAL

Summary:

*This essay aims to prove two hypotheses. The first proposes that the memories of his hometown of Kanjiza, its 'urban legends' and nature, are projected onto one of the most significant identity constructs in József Nagy's performances. This issue is observed against a theoretical background of the concepts of the theatre as 'Memory Machine' (M. Carlson) and 'autotopography' in the theatre (D. Hedon) – a stage articulation of the interdependence existent between individual identity and place identity. The identity thus projected in Nagy's plays is multilayered – Pannonian, minority, provincial – and has both positive and negative features. The second hypothesis proposes that a political attitude in Nagy's plays is, rather than explicitly stated, reduced to identifying negative sides of this identity: destruction (bigotry, even violence towards those who differ) and autodestruction (the issue of suicide). As such, this political content can be placed into the context of the feminist idea that 'the private as political'. The text begins with a critical reflection on such readings of Nagy's performance *Woyzeck* which recognise an explicit political commentary about the wars of the former Yugoslavia in it, and ends with our interpretation of this performance based on previously proved hypotheses.*

Keywords *Nadj, memory, identity, private, political.*