

MARINA DAVIDOVA

KAZALIŠNI LUKA

Redateljski portret Pjotra Fomenka

PREMIJERE

PORTRET

RAZGOVOR

MEĐUNARODNA SCENA

OBLJETNICE

VOX HISTRIONIS

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE KNJIGE

TEMAT

DRAME

U našem se kazalištu danas nikome ne divi s tolikim ushićenjem kao Pjotru Fomenku. Dive mu se i gledatelji svih naraštaja i zanimanja i kritičari svih boja i nijansi. Na spomen njegova imena najuporniji avangardist bratimi se sa zadnjim reakcionarom: i jedan i drugi s olakšanjem zaključuju da ipak imaju dodirnu točku. Takva jednodušnost, bespogovorno priznanje i protiv volje podsjeća na odnos prema Aleksandru Puškinu. I on je, očito, posljednjih godina glavni lik kazališne poetike ovog redatelja. Sve Fomenkove moskovske predstave imaju puškinovsku ironiju, puškinovsku svijetlu tuđu, puškinovsku životnu radost i puškinovsku prozračnu dubinu.

Fomenko je 1993. sa svojim studentima utemeljio u novijoj kazališnoj povijesti praktički jedino živo kazalištedom – svoju Radionicu. Po besmislenoj i besramnoj ruskoj logici, "dom" isprva nije imao krov nad glavom, a potom je dobio smještaj u potpuno neupotrebljivoj (za lako i, što je važnije, slobodno disanje redatelja) zgradi bivšega kina Kijev. U Radionici se ne zapušta utrta narodnjačka staza. "Što misliš, koju bih predstavu trebala pogledati?" pita tetka iz provincije koja ti je došla u goste, a ti ćeš bez razmišljanja odgovoriti: "Kijevsku, kod Fomenka." Tetka će biti zadovoljna.

Godine 2002. Pjotr Fomenko režirao je izrazito socijalnu komediju *Ludakinja iz Chaillota* Jeana Giraudouxa. Ljubitelji kazališta su se uzbudili. Čemu to? Gdje je Fomenko, a gdje od srži lijevi Giraudoux, utemeljitelj takozvane intelektualne drame, veliki ljubitelj povijesnih paralela i igara s mitološkim temama. I utemeljitelj Radionice redatelj je s dva lica. Tko je vidio samo njegovo moskovsko razdoblje drži ga majstorom lake ruke, čije su

predstave jasne kao kristal, koje nas općine kao lijep san, u kojima se izvijaju ženski glasovi i prebire se po žicama gitare. Način na koji glumci grickaju perece uz čaj, na koji zvecka posuda ili treperi i živi svojim životom plamen svijeća, tog maloga vjernog pratitelja gotovo svih Fomenkovih predstava, onaj je prozračni til kojim on veze čipku svojih predstava. Takav je bio Fomenko i u Sankt Peterburgu, gdje se napajao na tradiciji Nikolaja Akiomova, majstora političke bufonerije i redatelja zabranjene *Misterije Buffo* (V. V. Majakovski), koji je iza dobrog humora vješto skrivao sarkazam. Moskovskome Fomenku (barem na prvi pogled) dramaturgija ljevičarskog Francuza odgovara kao prasići sedlo. Petrogradskome (1970. je režirao još jedan poznat Giraudouxov komad, *Trojanskog rata neće biti*) baš je prikladan. Kao da je s maestra strgnuta nekakva koprena, na vidjelo su izišli duboki slojevi njegove stvaralačke stijene i gle, svjetlo dana ugledala je *Ludakinja iz Chaillota*.

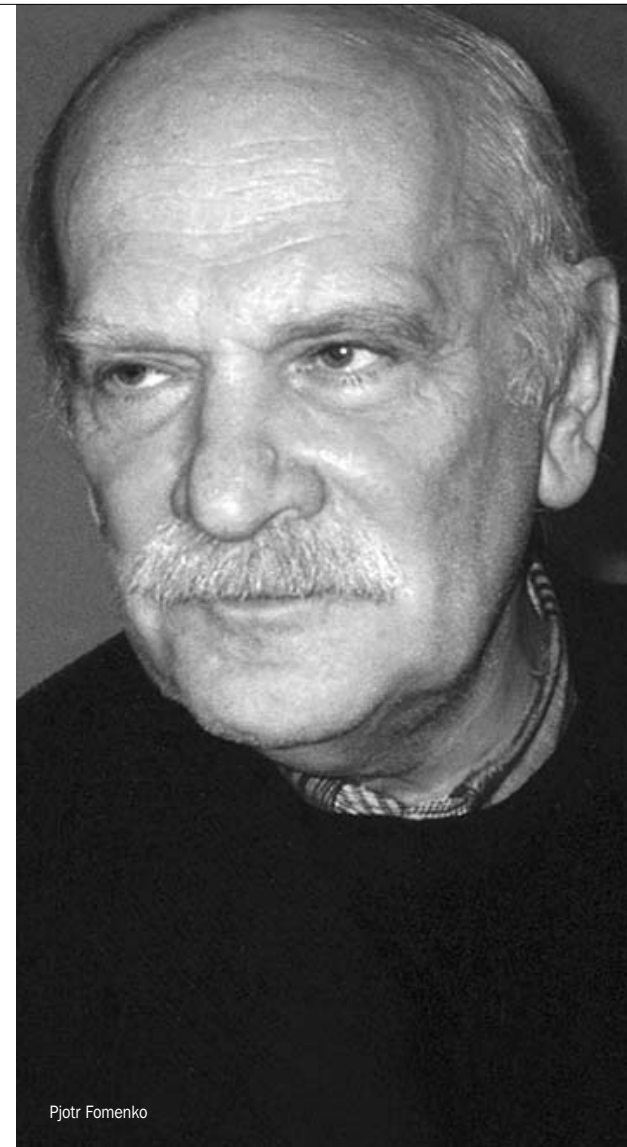
Kad čitaš tekst toga komada iz 40-ih godina prošloga stoljeća (Giraudouxovo posljednje djelo), nije ti jasno kako bi ga danas uopće bilo moguće izvesti i izgovoriti. Nećeš naći ni mitoloških paralela. Na jednoj su strani burzovni mešetar, bankar, barun, predsjednik dioničarske kompanije. Uglavnom, buržoazija. Na drugoj su niži gradski slojevi: sudoperka, kramar, žongler, ulični pjevač. Uvjereni da će otkriti naftu, "vitezovi profita" kane srazniti sa zemljom cijeli pariški okrug. Suprotstavljaju im se romantici pariških ulica. Borbu započinje grofica Aurélie, ludakinja iz okruga Chaillot. Zajedno s ludakinjama iz drugih okruga, ona sudi financijskim špekulantima (u njihovu liku i cijeloga kapitalističkog mašineriji), a

potom ih namami u podrum, zaključa podrumski prozorčić i zauvijek zatoči. Marginalci slave, narod luduje, spušta u kanalizaciju društvenu kremu, a mi se pitamo kakve veze sa svim tim ima Fomenko i svi mi zajedno s njim, mi koji živimo u postsovjetskoj Rusiji, gdje nam od ludaka i marginalaca i bez Giraudouxa nema spasa?

Moramo se malo odmaknuti i posegnuti za prilično nejasnom kategorijom kao što je kazališna čarolija. Nećete vjerovati, ali predstava o proračunatim buržujima i njihovim ne posve uračunljivim grobarima gleda se sa zanimanjem, povremeno i s užitkom. Nema tu nikakvih razobličavanja. Ne postavlja se ni pitanje *à la* Dostojevski: vrijedi li borba za suzicu burzovnog mešetara. Radi se o nečemu posve drugom. Kolo ne vodi društveno-politički patos, nego sugestivna kazališna umjetnost – tren se prikloni kabareu, tren kazalištu apsurdna, tren podsjeća na filmove Marcela Carneta. Društveno podrijetlo junakâ u ovoj predstavi nije toliko važno koliko dobar izbor kostima ili šušljanje glumca. Kazališna (a ne socijalna ili ideološka) podloga ovog ili onog teksta ono je jedinstveno što Fomenka uvijek uzbuđuje. Svim fjoriturama i kadencama života on nastoji naći kazališni (i to jako kazališni) ekvivalent. I u *Ludakinji iz Chaillota* svijet se ne dijeli na bogate prevarante i poštene siromahe, nego na one koji glume i one koji gledaju.

Buržuj i pripadnici nižih gradskih slojeva kod Fomenka su nalik na glumce različitih trupa – ulične komedijante i glumce bulevarskih kazališta, cirkusante i lutkare. Čak su im i pozornice različite. U prvome činu špekulanti se guraju na jednoj sceni, u drugome ludakinje i njihove pomoćnice pjevaju na drugoj. Burzovni maher uzbuđeno objašnjava svojim pomoćnicima značenje neke financijske piramide, a ulični glumac istodobno žonglira zamišljenim kolutima. Kao da svatko radi svoj posao, a zapravo se svi nadmeću tko je vještiji, tko će kome na-trljati nos.

U finalu je jasno: "mali" su mogli pokopati "velike" jednostavno zato što su ih glumački nadigrali. Kvartet buržuja (Andrej Kazakov, Aleksej Kolbukov, Rustem Juskajev i okretni mali vrag Oleg Nirjan) je dobar, naravno, ali kvartet četiriju ludih dama (Galina Tjunina, Madlen Džabrailova, Polina Kutepova i Natalija Kurdjubova) daleko je bolji. A najvažnije od svega, poslije smrti ništa se nije izmijenilo. Ništa novo pod kapom nebeskom. *Show*



Pjotr Fomenko

must go on. Predstava se nastavlja, ulični muzikanti opet sviraju dopadljivu melodiju iz *Ljube Poljakine*.

Kad vidiš *Ludakinju iz Chaillota* pitaš se: što je to? Peterburški Fomenko gledan očima moskovskoga? Ili između tih dvaju Fomenka uopće nema razlike? Ta i prije i sada, i u jezovitoj *Smrti Tarelkina* i u lakim *Vukovima i ovcama*, i u predstavama po Puškinu i u režijama Giraudouxa, Fomenko se klanja samo jednome idolu – kazalištu. Samo u njemu vidi spas i utjehu. U svakom *homo sapiensu* on traži *homo ludensa*. On je od onih za koje je ulaz u pakao moguć samo kroz vratašca izrezana na pozornici, a put na nebo počinje tamo gdje završava zrcalo scene. Otprilike oko kulisa.

Pjotr Fomenko voli i zna režirati prozu. Neodoljivo ga privlači ta teška književna građa u kojoj je glas autora važniji od glasova njegovih izmišljenih likova. Nema redatelja, ni u Rusiji ni u Europi, koji bi poput Fomenka znao na daskama materijalizirati piščev glas i iz svega što glumcima dođe pod ruke, pod noge, iz samih glumaca (ah, kako su oni bili dobri, ah, koliko je o tome već napisano!) izvući kazališnu energiju. Neživi predmeti kod njega oživljavaju, oživljeni se teatraliziraju i svi zajedno plešu u beskonačnom začaranom kolu.

Teško je naći redatelja koji bi ne krzmajući posegao za ranim (iz 1859.) i slabo poznatim romanom velikoga pisca, za *Obiteljskom srećom*. Strogo uzevši, ne može ga se ni nazvati romanom – kratak je (jedva nešto više od osamdesetak stranica književnoga teksta), komoran (samo nekoliko likova), jednostavna sižea. Po ideji je blizak *Ani Karenjinov*, ali u usporedbi s kasnim Tolstojevim remek-djelom ovo kao da je napisano u obliku umjetničke deklaracije kojoj bi jako pristajao epigram Njekrasova (napisan upravo u povodu *Karenjine*):

*Tolstoj nam je umno i darovito dokazao,
Da žena ne smije šetati
S komornikom ili s ađutantom,
Kad postane ženom i majkom.*

I lakomislena je junakinja Maša, u čije se ime pripovijeda, očita preteča slavne Tolstojeve junakinje (Mašino teško, ali ipak uspješno traženje obiteljskog ideala u nastavku će biti suprotstavljeno traženju idealne ljubavi koja je Anu odvela u smrt), a razumni Mihajlovič anticipira junaka *Karenjine* (ali ne Vronskog, nego Konstantina Levina, koji je prezreo ispraznost svijeta). Druga je stvar što svaka glumica sanja ulogu Ane, žene koja je zanezarila svoju materinsku i bračnu dužnost, a za uloge Ki-



B. Bahtin, *Jedno apsolutno sretno selo*, redatelj P. Fomenko

ti i Levina, a još više Maše i Sergeja Mihajloviča, nije lako naći dragovoljce. Nije lako svima, ali ne i Fomenku.

Slavni je redatelj zapravo zaokupljen alkemičarskim traženjem kamena mudrosti koji bi praktički svaku ulogu mogao učiniti poželjnom. Jedno od njegovih glavnih otkrića baš i jest u tome da poželjan način glume može biti estetski promišljen i ne proturječiti duhu redateljeva kazališta. Svojedobno je Fomenko osvajao publiku i kritiku predstavama prema Ostrovskom, režirajući njegove klasične komade, tako da je svaka usporedba vukova i ovaca, bez krivice krivih i stvarno krivih gurnuta u drugi plan, a u prvi je izbačen zlatni rudnik prekrasno opisanih karaktera. Sada je kazališnoj sublimaciji podvrgnuo moralizatorsku težinu *Obiteljske sreće*.

U pastoralnoj razigranosti potpuno se izgubio Tolstojev poučni patos. Za stolom prekrivenim bijelim stolnjakom junaci piju pravi čaj s pravim slatkim. Maša je, u izvedbi Ksenije Kutepove, navukla baletne papučiće, po-



L. N. Tolstoj, *Rat i mir*, redatelj P. Fomenko

put snježnobijele silfide skakuće po pozornici i hrani lju-bljenoga pravim jagodama iz košarice. U tom se kontekstu čak i poučni tekst velikoga pisca o vrlinama seljačkog rada doživljava kao umijeće radovanja životu, a ne kao osuda plemićke beskorisnosti.

Svi nedostaci glumice (i junakinje) pretvoreni su u vrline. Kutepova ne zna svirati klavir i ne mora. Nema snažan glas, ništa strašno. To ridokoso efemerno stvarjenje tako dražesno prstićima udara u krive tipke i tako ljupko piskuta visoke tonove da, hoćeš-nećeš, moraš slušati. Toliko je zanosna u njenim nespretnim skokovima i nevjешtim piruetama, tako smiješno krši krute ruke, tako se nesebično predaje vječnom plesu života, da i protiv volje ne možeš skinuti pogled s nje. Sve se, i slučajni padovi i graciozno lepršanje, slaže u jedinstvenu plastičnu sliku. Maša je tipična naivka, ona ne može osvajati dubinom i proturječnim karakterom, nego svježinom, osjećajnošću i neposrednošću.

Tu su i druge uloge. Katerina Karlovna (Ljudmila Arinina), koja tek rođenu ljubav želi odmah učvrstiti bračnim uzama, tipična je komična starica. Sam Sergej Mihajlovič, kojega suzdržano, ali uvjerljivo glumi Sergej Taramajev, nešto je između junaka-ljubavnika i moralizatora.

Povezivanje čvrstog značaja s lakim lepršanjem, šuškanjem, klizanjem, jedva primjetnim pokretima očiju – to je prepoznatljiv Fomenkov stil. Samo njegov neponovljivi groteskni impresionizam.

U drugome dijelu, u kojemu se kod Tolstoja mračnim tonovima priča kako je junakinja zaboravila svoje dužnosti supruge i od djevojke-ljubice ("Ljubica" – kad izgovara tu riječ, Taramajev sasvim malo oteže) postala poklonicom mondenih zabava, ona se kod Fomenka s istom pastoralnom razigranošću podaje. Mondeno društvo Sankt Peterburga i Baden-Badena, koje je sirotu Mašu skrenulo s pravoga puta, personificirano je u dvojici otmjenih

mladića (Ilija Ljubimov i Andrej Ščennikov), parodijskih Childe Haroldâ, koji plešu, ljube ruke i romantično su zagledani u daljinu. I kada junakinja, u izvedbi Kutepove, dok u plesu prolazi između dvojice kavalira, rasipa oko sebe svu svoju zavodničku lukavost, nikome nije nakraj pameti osuditi taj flert. Što ne bi oprostio dobroj ženici! Zaključak velikog pisca da se muža ne smije voljeti kao muškarca, nego kao oca svoje djece, u ovoj bi predstavi zvučao krajnje neumjesno. Samo kao muškarca i treba ljubiti.

Tolstoj Mašu osuđuje, Fomenko je voli. Tolstoj ima naputak kako liječiti bolest koja se zove razaranje obiteljskih veza (zaboravite strasti, živite mirno i složno), Fomenko tog naputka nema. Tolstoja zanima institut braka i mogućnost da se on održi i nakon što osjećaji umru, Fomenku je izazov krhkost ljudskih odnosa. To nije predstava o obitelji, nego o sreći, o njezinoj prolaznosti, varljivosti, nestalnosti. Nestalna je kao i sama kazališna predstava, bila je i nema je više. Zgrabi sreću, uživaj u njoj, ispij je do dna. Živa je dok traje predstava – to je prešutna, ali važna poruka gotovo svih Fomenkovih predstava.

Na kraju su junaci opet za stolom i opet piju čaj. Kao da će bračni par, glasovima Janšina i Androvske, evo sad zapjevati ariju iz *Škole ogovaranja*: “Ne svadaju se golub i golubica, miii-rrr-nooo žive...” No, stiže Sergej Tarmajev, za šalu je nataknuo na glavu krpeni prekrivač s čajnika, naglo se zaustavlja, ramena mu se tresu od bezglasna plača. Na kraju će, možda, sve dobro završiti, a možda i loše, prošlost se ne može vratiti. Fomenko ostavlja junake na pragu važnih promjena, ali sam ne prognozira, ne prelazi preko praga – boji se.

I drugi redateljev rad, *Rat i mir. Početak romana*, kojemu je kao kazališni uvod poslužila *Obiteljska sreća*, poseban je po tome što on odbija prijeći preko praga. Put od prve ideje za tu režiju do ostvarenja trajao je pet ili sedam godina, pri čemu se tijekom tih godina ideja predstave radikalno mijenjala. Prije mnogo godina, kada su “fomenkovci” sjedili za stolom u pokusnoj dvorani, naglas čitali sva četiri sveska romana i na temu pročitanoga sastavljali studije, pretpostavljalo se da će biti postavljen cio tekst. Na posljetku je postavljen samo prvi dio prvoga sveska – od salona Ane Pavlovne Šerer do odlaska Andreja Bolkonskog iz Lisih Gora. Uprizoren je u cijelosti, praktički bez kraćenja (predstava traje više od četiri sata), a priča se prekida na najzanimljivijem

mjestu. Nema ljubavne priče, samo njezin nagovještaj. Nema rata, samo sanje o ratnoj slavi. Pjer se još nije uspio oženiti Jelenom Kurganjinom. Liza Bolkonska još nije umrla pri porodu. Knez Andrej još nije otišao u rat. Neumitna priča još nije srušila iluzije i nade. Na tome sve i završava – uoči velikog života, na pragu velikih potresa (velika karta Europe na kojoj prate ratne operacije ovdje služi kao zavjesa, dakle, i kao pozadina).

Dramski tankočutni i strastveni, talentirani “fomenkovci” izbjegavaju taj veliki život, čak ga se i boje i, kada redatelja nema blizu, prepoznatljivi stil umjetničke radionice odmah otkriva svoju cijenu. Na primjer, u prvom uratku u zgradi kina Kijev, u predstavi *Barbari* (režirao ju je vjerni redatelj fomenkovac Jevgenij Kamenjkovič). S gledišta repertoarne politike, izbor komada nije bio loš. Prvo, drama M. Gorkoga ima izuzetno puno likova pa se mogao angažirati gotovo cijeli ansambl, koji se u međuvremenu jako povećao. Potom, razbijena centrifugalna struktura *Barbara* jako odgovara studijskoj metodi radionice, kojoj učenici slavnoga redatelja daju prednost. I treće, sam Kamenjkovič nije toliko redatelj-diktator koliko brižan pedagog koji pomno smišlja biografiju junaka i razna zgodbna “podešavanja” za glumce.

Kao u gotovo svim predstavama Radionice, socijalni patos *Barbara* maksimalno je prigrušen. U priči o naprednim inženjerima koji su došli u patrijarhalnu provinciju i barbarski razorili njezin primitivni način života nema realija s početka stoljeća, ali ne može se vidjeti ni najmanja naznaka modernizacije. Uspješno se odoljelo iskušenju da intelektualna neplemička inteligencija bude pretvorena u nove Ruse, a predrevolucijska provincija u postsovjetsku. Drama je pažljivo pročitana te veselo i gorljivo odigrana. Ali, osim “društva”, socijalnog patosa, obilja likova u pozadini, u *Barbarima* ima još i obilje ljubavi i pseudoromantičnog ludovanja, patnji i samoubojstava... A sve to dosad nije viđeno, nije doživljeno, nije ostvareno.

Umijeće prikazivanja očaja i strasti (jednako kao i umijeće osvajanja gledalaca suprotnoga spola) sastavni je dio glumačke profesije. Umjesto toga u Radionici je prevladala ljupkost mladosti i neka nadarena infantilnost. Oni se znaju savršeno, gotovo virtuozno igrati ljubavi. Ali glumiti ljubav ne uspijevaju. Čim radnja dođe do ljubavnog očitovanja, uzdisajâ i zakletvi, predstava postane dosadna. Gubi se glavna nit, povezana s Nadež-

dom Monahovom (Galina Tjunina, najbolja glumica u studiju), ruskom Emmom Bovary. Režija podsjeća na interludije u kojima glumci samostalno pokazuju publici sebe i svoje likove. Ovo je jedna crtica iz svakodnevnog života, ovo druga, evo jednoga neobičnog lika, a evo i drugoga, sad se Monahova ustrijelila, a sad je, evo, predstava gotova.

Takav interludij Fomenko postavlja kao načelo. Estetički ga osmišljava i ironijski udešava. U *Ratu i miru* svatko glumi nekoliko različitih (ne samo različitih nego često i posve oprečnih) uloga. Svaku ulogu glumi vjerno po knjizi, ali nije li nešto pobrkao? Polina Agurejeva glumi nestašnu djevojčicu Natašu Rostovu i svjetsku ženu Elenu Kuraginu. Kiril Pirogov glumi ciničnog Dolohova i bojažljivog Nikolaja Rostova. Ksenija Kutepova trudnu kneginjicu s njezinim pačjim geganjem, ali i stidljivu Sonječku i koketnu sanjarku Žuli Karaginu. Karen Badalov čas je otmjeni vikont de Mortemar, čas malo karikiran kruti knez Nikolaj Bolkonski. Rustem Juskaev čas je ulizica i spletkar Vasilij Kuragin, čas njegova suprotnost, dobri i nespretni grof Ilija Rostov. Galina Tjunina je nenadmašna, zanosna, dekadentna domaćica Ana Pavlovna Šerer, koja bezdušno eksperimentira sa svojim izgledom (smiješno zamotanu nogu svaki čas naslanja na naslon stolca), grofica Rostova, koja u neukusnim nabrajanim haljinama sličići kvočki, i tiha isposnica Marija Bolkonska.

Treba li se čuditi što iz raznih likova odjednom zabljesne gotovo rodbinska sličnost? Što su Dolohov i Nikolaj Rostov podjednako obojeni romantizmom? Što se Nataša i Elen jedva razlikuju (iz prve tu i tamo procuri strast, iz druge djetinja bespomoćnost)? Što sve tri junakinje koje glumi Tunina povezuje sklonost da svoj život utapaju u tuđe brige i probleme? U tom lancu zanimljivih preobrazbi glumac postaje važniji nego lik. On (glumac), njegova faktura, njegova psihofizika, njegova aura, on je taj oko kojega redatelj pleše. Nema tu onoga “kao u životu”. Uvijek i samo “kao u kazalištu”. Pritom Fomenko posebnu pozornost poklanja sitnicama. I sam stereoskopski Tolstojev rukopis sastoji se od sitnica – Pjerova kratkovidnost, kruti ovratnik kneza Andreja, drhtava usna kneginjice. Mnogo ih je i od njih u konačnici slaže realističan i jedinstveno oslikan portret. Fomenko svaku sitnicu stavlja pod povećalo, povremeno i pod iskrivljeno zrcalo. “Andreee!” dosadno izgovara kneginjica i

svima je jasno da se od takve samo u rat može pobjeći.

Recept za postizanje scenske čarolije jednak je kao i u prethodnoj predstavi – šapat, pritajeno disanje, čurlikanje mladih pjevača na obiteljskom blagdanu u kući Rostovih, lijepa pastorala srozava se u lakrdiju, u zabavne gluposti, sentimentali, sentimentali... No sve ono što nije uneseno u predstavu, a upozoravalo je na sebe, kvari ugodni mali scenski svijet, viđenome daje drukčiji opseg, drukčije raspoloženje i drukčije značenje nego u prethodnoj predstavi po Tolstoju. U *Obiteljskoj sreći* zna se da je sreća prolazna, ali vjeruje se da je moguća, valja samo iz života ukinuti slučajnost. Ovdje je sve složnije. Čitali smo roman, pamtimmo da je tamo sreća iza praga. U finalu junaci pjevaju pjesmicu “Malbork je u rat pošao”, pritom bubnjaju po bakrenim tanjurićima i pjesma najednom zvuči kao posmrtni marš – “taa, taa-taa, ta, ta-ta, ta-ta”. I prije, još prije finala, cijela pozornica najednom zadobiva zadah smrti. Svojim ganutljivim prepirkama i bezočnim pretvaranjem u njeznoj pastorali sudjeluje i obitelj Rostov. To se odvija u dnu pozornice. A sprijeda, pred nama, uz zvuk kapi što ravnomjerno padaju na bakrenu pliticu, umire stari grof Bezuhov. Na kraju će se bakrena plitica naci na glavi kneza Andreja. “Malbork je u rat pošao, Bog zna hoće li se vratiti.” Neće se vratiti.

Kod Fomenka ne samo što ne vole nego ne znaju ni glumiti tragediju, ali zato potresno glume i prikazuju nešto drugo – predosjećaj tragedije, prolaznost i krhkost svakoga živog bića. Što je biće punokrvnije i milovidnije, to se za njim više žali. Čarobni impresionizam majstora, pokušaj da u jednom potezu zahvati i prenese savršenu preciznost Tolstojevih nazora i opisa upravo je vođen željom da se prenese neuhvatljivi tijek života. U prvom činu sa svake strane pozornice, u pomičnim okvirima stoje dvije akvarel-skice za portrete cara Aleksandra Pavloviča i cara Napoleona. I sama predstava, zajedno s protagonistima, podsjeća na brzopotezne akvarel-skice. Uхвати tren, zaustavi dojam! Zanemari dubinu, razumijevanje likova, povuci lak i precizan potez preko scenskog platna, to je zalog neponovljive Fomenkove predstave.

Rat i mir zadnji je dio svojevrsne trilogije o sreći koja je režirana u Radionici. Prvi dio (i prva predstava koju je Fomenko prikazao u novoj zgradi) bila je *Jedno apsolutno sretno selo*.

Uredio: Hrvoje Ivanković