

УМЕТНОСТ ИЛИ РАЗОНОДА? КОМЕДИИТЕ НА ЈАСМИНА РЕЗА ОТАДЕ ЕТИКЕТИТЕ

Деспина Ангеловска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
despina.angelovska@fdu.ukim.edu.mk

Јасмина Реза (1959) е една од најзначајните и најизведувани современи драмски автор(к)и. Нејзините пиеси, преведени на повеќе од триесет и пет јазици, се поставуваат во најреномираните театри низ целиот свет. Предмет на анализа на овој труд е „*Арп*“ (1994), најиграната француска пиеса во светот по комедиите на Молиер. Парадоксално, токму огромната популарност и невидениот успех на пиесата се причината поради која, во текот на долги години, француската театарска критика неа ја сведува на „театар на разонода“ или „булеварски театар“. Денес, меѓутоа, „*Арп*“ и драмите на Реза се предмет на бројни театролошки анализи и препрочитувања, коишто ги рехабилитираат нивните повеќеслојни квалитети и формална иновативност, во континуитет со театарот на авангардата. Во трудот ќе се задржиме на деконструкцијата на традиционалните драмски категории, како и на поткопувањето на поделбата помеѓу „разонодата“ и „уметноста“, во срцето на оваа „комедија“, којашто импресионира со својата сложена и рафинирана драмска конструкција, како и со универзалноста и сериозноста на темите што ги обработува, зад превезот на лежерноста.

Клучни зборови: булеварски театар, комедија, театар на авангардата, современа драма, Јасмина Реза, „*Арп*“

ART OR AMUSEMENT? THE COMEDIES OF YASMINA REZA BEYOND THE LABELS

Despina Angelovska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
despina.angelovska@fdu.ukim.edu.mk

Yasmina Reza (1959) is one of the most important and most staged contemporary playwrights. Her plays, translated into more than 35 languages, are produced in the most famous theatres worldwide. The object of analysis of this paper is “Art” (1994), the most performed French play in the World, right after Molière’s plays. Paradoxically, the very popularity and success of the play has for long been the reason for the French theatre critique considering it an entertainment theatre or boulevard theatre. Today, however, “Art” and Reza’s approach to playwriting are subjects of a number of theatrical analyses and re-readings that recognize their multi-layered qualities and formal innovation, seeing them as a continuation of the avant-garde theatre. This paper focuses on the deconstruction of the traditional dramatic categories, as well as on undermining the division between “amusement” and “art”, which are in the heart of this “comedy” that impresses with its complex and refined dramatic construction, with the universality and the seriousness of the topics that it treats under the veil of lightness.

Keywords: boulevard theatre, comedy, avant-garde theatre, contemporary drama, Yasmina Reza, “Art”

1 Комедиите на Јасмина Реза и нивната рецепција од публиката и од критика

Јасмина Реза (1959) е современа француска писателка со светско реноме, авторка на бројни романи, драми, сценарија и есеи. Денес Реза е една од најзначајните и најиграните современи драмски авторки во светот. Нејзините пиеси, преведени на повеќе од 35 јазици, се поставени во најреномираните светски театри, како што се: *Royal Shakespeare Company*, *Royal National Theatre*, *Vienna Burg Theater*, *Deutsches Theater*, *Berliner Ensemble*, *Schaubühne*, па дури и на Бродвеј¹, од страна на најголемите светски режисери, меѓу кои: Томас Остермајер, Метју Ворхус, Кристијан Лупа, Џон Туртуро, Лик Бонди и др. Пиесата „*Apṽ*“ (“*Art*”) (1994) ќе постигне вртоглав успех и ќе ѝ донесе на Реза светска слава: таа е денес најиграната француска пиеса по комедиите на Молиер. Успехот, пак, што нејзината пиеса *Боџоџ на масакроџ* (*Le Dieu du carnage*, 2006) ќе го доживее, ќе го засени дури и оној на „*Apṽ*“². Француската новинарка Паскал Турниер ќе напише: „Секоја вечер, во светот, се крева завесата за пиеса на Јасмина Реза.“ (Tournier 2000: 9)³. За своето драмско дело, Реза е добитник на бројни признанија, меѓу кои и на најпрестижните англосаксонски театарски награди: *Tony Award* за „*Apṽ*“ во 1998 г. и за *Боџоџ на масакроџ* во 2009 г., и *Laurence Olivier Award* за „*Apṽ*“ во 1997 г. и за *Боџоџ на масакроџ* во 2009 г.

Наспроти овој дитирамбичен вовед, се чини дека Реза наидува на поголемо признание во странство одошто во својата земја. Така, значаен дел од нејзините пиеси се премиерно изведени надвор од Франција. И покрај успехот ширум светот, во текот на долги години, драмското дело на авторката не наидува на толку позитивен прием кај француската театарска критика. Оваа него небаре презриво го сместува во категоријата на „театар на разонода“ или „булеварски театар“⁴, наменет, по правило, за профитабилно прикажување во приватните, комерцијални театри. Според бројните нарачки за драмски пиеси, што ги добива Реза од страна на театарите во Берлин, Цирих, Виена и др., нејзиниот театар како да се сфаќа најмалку сериозно токму во Франција. Надмениот став на француската театарска критика кон делото на Реза, донекаде, се должи на наследениот став кон комедијата, којашто традиционално не се сфаќа „сериозно“ и се третира како инфериорен жанр во однос на трагедијата и на драмата. Ова може да се илустрира и со извадокот од една критика за најновата пиеса на Реза, *Џејмс Браун сџаваше виклери* (*James Brown mettait des bigoudis*, 2023), премиерно изведена во *Le Théâtre de la Colline* во Париз, во режија на авторката: „Изморен, на излегување од претставата, човек не може да го спречи тажно горкиот вкус во устата, произлезен од тоа што видел како лежерно се сфаќа тема која, во стварниот свет, може да предизвика длабоки и деликатни страдања.“ (Vouquet 2023). И покрај тоа што пиесите на Реза денес се изведуваат на сцените на националните театри во Франција, со голем успех кај публиката, театарската критика како сè уште да ја преиспитува нивната легитимност да бидат прикажувани во јавните установи, субвенционирани

1 Пиесите на Реза се поставени и на сцените на македонските театри. Првата изведба на „*Apṽ*“ е во 2001 г., во режија на Зоја Бузалковска, а втората во режија на Владимир Николовски, во 2022 г. *Боџоџ на масакроџ* е поставена во режија на Нела Витошевиќ, во 2018 г., во режија на Билге Емин, во 2019 г. и во режија на Милош Андоновски, во 2023 г. *Bella figura* е изведена во режија на Ирена Стеријовска, во 2023 г.

2 Култниот и контроверзен филмски режисер Роман Полански ќе го сними филмот *Carnage* (2011) според *Боџоџ на масакроџ*, по сценарио на Реза, со холивудските ѕвезди Џоди Фостер, Кејт Винслет, Кристоф Валц и Џон Рајли, во главните улоги.

3 За насловите на пиесите „*Apṽ*“ и *Боџоџ на масакроџ* на Јасмина Реза, авторката на статијата го цитира нивниот превод, користен при нивната изведба на сцените на македонските театри. Другите наслови и цитати, наведени во статијата, се преведени од француски и од англиски на македонски јазик од страна на авторката.

4 Споредете со „théâtre de boulevard“.

од државата (резервирани за „уметничкиот“ и за „ангажираниот“ театар). Француските театарски критичари небаре демнат и најмал знак на идеолошка и естетска регресија во пиесите на Реза. „Зошто толку комерцијален успех и зошто толку презир кај интелектуалците?“, прашува Жакомар во студијата посветена на театарот на Реза (Jacomard 2013: 6). Можеме да наведеме повеќе причини за ова. Навикната на традиционалната поделба помеѓу репертоарот на приватниот/комерцијалниот („буржоаскиот“) и јавниот/уметничкиот („народниот“) театар, француската театарска критика е збунета и поделена во врска со пиесите на Реза, коишто, подеднакво успешно, се играат на сцените и на едниот и на другиот. Критичарите се чувствуваат изгубено, соочени со авторка којашто си поигрува со етикетите на „големата уметност“ и на „обичната разонода“. Реза црпи елементи, како од водвиљот и од булеварскиот театар, така и од театарот на авангардата. Она што ја дезориентира театарската критика е тоа што, од една страна, Реза пишува „лесни“ и „добро скроени“⁵ комедии, а од друга страна, тие се разоткриваат како многу покомплексни и поенигматски од очекуваното, деконструирајќи ги конвенционалните жанровски поделби и избегнувајќи ги поедноставувачките класификации.

1.1 *Сѐе ја читале ли Реза?: промената на парадигмата*

Реза има свои бранители – оние коишто сметаат дека таа има стил, тон и длабочина – и свои напаѓачи – коишто ја сметаат за „булеварка“ (*boulevardière*). Спротивноста меѓу двете е толку жива што секому му е речиси наложено да избере страна (...) а тоа го прави сомнително секое умерено мислење. (Salino 2008).

Во француското театарско мислење се бројни оние коишто на театарот на Реза гледаат само како на вешта (нео)булеварска разонода. Објавувањето на првата сериозна студија, посветена на театарот на Реза, *Сѐе ја читале ли Реза? Филозофска ѝокана*, од универзитетскиот професор и театролог Дени Генон (Guénon 2005), ќе влијае врз промената на ставот кон драмската авторка и ќе предизвика своевиден „ефект на лавина“. Генон признава дека и тој самиот бил полн со предрасуди кон делото на Реза, пред да почне сериозно да се занимава со него, кога всушност разбрал дека нејзините пиеси не можат да бидат сведени само на „занаџ“ или „умешност“. Генон вели дека кога првпат ја прочитал „*Ариџ*“, бил заслепен од сите предрасуди што ги имал за пиесата и не си дозволувал дури ни да замисли дека таа може да му се допаѓа на ист начин како драмите на Пирандело, Чехов или Брехт (ibid, 23). Тој инсистира: „Реза треба да се чита внимателно“ (ibid, 29). Во своето читање на Реза, тој ќе ги рехабилитира повеќеслојните квалитети и „високата вредност“ на нејзините пиеси (ibid, 10), што ги анализира во континуитет со преиспитувањето на традиционалните драмски категории во (пост)модерниот театар од крајот на дваесеттиот век. Комедиите на Реза, Генон ги чита како пиеси „по“ крајот на големите нарации и како „суспензија на трагедијата“, додавајќи дека големите антички комедиографи доаѓаат по трагичарите за да се смеат со нив (ibid, 59–60). Притоа, тој нè потсетува на суштинското правило на комедијата, што ги поврзува пиесите на Реза со оние на Молиер, а тоа е дека пиесата „треба да ѝ се допадне на публиката“.

Денес, по објавувањето на книгата на Генон, драмското дело на Реза е предмет на бројни театролошки анализи и толкувања. Така, Патрис Павис смета дека Реза суптилно ги преиспитува наследените драмски конвенции (Pavis 2004). Тој ги анализира нејзините комедии како „мешавина на булевар и авангарда, на монденски фриволитет и метафи-

5 Споредете со „pièce bien faite“.

зичка загриженост, на интелектуализам и на антиинтелектуализам“ (ibid, 179). За него, пиесите на Реза покажуваат дека непосредниот и ентузијастичен прием од публиката не е некомпатибилен со „формалната потрага и со длабочината што вообичаено не ја поврзуваме со театарот на разонода и, уште повеќе, со булеварскиот театар“ (ibid, 163). Аманда Жигер смета дека основното својство на драматиката на Реза е прекршувањето на очекувањата. Од една страна, станува збор за реалистичен и психолошки театар со живи ликови, соочени со конкретни и секојдневни ситуации, а од друга страна, за „мета-текстуален“ и апстрактен театар, во стилот на оној на Натали Сарот (Giguere 2010: 9). Ан Иберсфелд ја анализира Реза, ставајќи ја во друштвото на најбрилијантните современи француски драмски автори, како: Винавер, Мињана, Диранже, Лагарс и Колтес (Ubersfeld 2004: 56–66).

Успешни и забавни, а истовремено дискретно авангардни и субверзивни, пиесите на Реза ги растресуваат нашите предрасуди. Преку примерот на нејзината култна комедија „*Арџ*“, ќе се осврнеме на причините за огромниот комерцијален успех на Реза, не доволувајќи тој да ги затемни драматуршките и текстуалните квалитети на ова дело коешто го заслужува сето наше внимание и полноправно припаѓа во „корпусот на пиеси што се сметаат за комплицирани и иновативни“ (Pavis 2004: 163). Популарноста на „*Арџ*“ некои ја анализираат и како своевиден „хендикеп“: пиесата како да мора да се бори против сопствениот успех. Во таа смисла, следејќи ги препораките на Генон, ќе се потрудиме да го ослободиме делото на Реза од неговата рецепција (Guénon 2005: 28) и да ја препрочитаме „*Арџ*“, кревајќи го превезот на нејзината булеварска и буржоаска фасада.

2 „*Арџ*“: лажната булеварска пиеса⁶

Една од причините за дискредитацијата на пиесите на Реза е нивното етикетирање како (нео)булеварски или буржоаски. Авторката, навидум, ги гради по урнекот на „добро скроените пиеси“ и, најчесто, протагонистите припаѓаат на една релативно привилегирана или средна граѓанска класа, со која гледачите на пиесите на Реза можат лесно да се идентификуваат. Тоа е случајот и со „*Арџ*“, во која целото дејство се одвива во архетипот на буржоаскиот декор – традиционалниот салон, а ликовите се типични припадници на средната париска буржоазија. Но, токму „буржоаската драма“⁷ е предмет на деконструкција кај Реза, а со неа и реалистичкиот граѓански салон, којшто овде станува апстрактен и симболичен простор, отворајќи се, заедно со пиесата, кон различни толкувања.

2.1 Премиерната изведба и рецепцијата на „*Арџ*“

„*Арџ*“ премиерната изведба ја доживува во 1994 г., во приватниот театар *Comédie des Champs-Élysées* во Париз, каде што пиесата се игра континуирано, пред преполна сала, цели 18 месеци. Благодарение на „*Арџ*“, светот ја открива Реза. Успехот на пиесата е толку голем што таа истовремено станува „дрвото што ја крие шумата“ и ги засенува другите драми на авторката. За „*Арџ*“, во Англија, театарскиот критичар Шнајдер ќе напише дека тоа е првиот успех на француски автор по Ануј, во лондонскиот Вест Енд (Schneider 1998). Метју Ворхус, англискиот режисер на „*Арџ*“ во Лондон и во Њујорк, пиесата ја квалификува како „funny tragedy“, осврнувајќи се на измешаноста на жанровите во неа

6 Во својата студија, посветена на иновативните современи француски драмски автори, Ан Иберсфелд го наслонува поглавјето за Реза токму „Лажниот булеварски театар на Јасмина Реза“ (Ubersfeld 2004: 65).

7 Споредете со „drame bourgeois“. Терминот на македонски се преведува и со „граѓанска драма“.

(Proguidis 2001: 154). Режисерот на премиерната поставка на пиесата во Франција, Патрис Кербра, дава, исто така, интересно сведоштво за неа:

Ја поставив пиесата како трагедија. Почнав да паничам два-три дена пред премиерата. Си реков дека сум ја саботирал пиесата, дека згрешив што ја поставив како трагедија. (...) Вечерта, на генералната проба, отидов до мојата режисерска маса, салатата беше преполна. Луѓето почнаа да се смеат, многу брзо, да се смеат многу, се отепаа од смееше, а мене ми олесна. (...) Отидов зад кулисите, а актерите беа бесни: „Не можевме да играме, луѓето не престанаа да се смеат“ (...) Беа бесни сите тројца. Потоа се навикнаа. (Bouchetard 2011:145–146).

Кербра, кој ја има поставено „*Арт*“ и во Русија и во Јапонија, смета дека клучот за нејзиниот успех е во тоа што пиесата е истовремено типично париска, според начинот на зборување, меѓу другото, но таа е и универзална приказна за пријателството меѓу тројца мажи (ibid, 142).

Истовремено, пиесата „*Арт*“ покажува дека нејзиниот комерцијален успех и ентузијастичен прием кај публиката не е некомпатибилен со нејзините квалитети на иновативен драмски ракопис. Навистина, ако повнимателно ја погледнеме, пиесата нè импресионира со својата вешта и рафинирана драмска конструкција, како и со комплексноста и со сериозноста на темите што ги обработува, зад превезот на лежерноста.

2.2 Апокалипса поради бел квадрат

На интернет-страницата на лондонскиот театар *Old Vic*, каде што „*Арт*“ е репризно поставена во 2016 г., пиесата е резимирана со следната реплика: „Апокалипса поради бел квадрат...“. Ова, се разбира, не може, а да не го разбуди во нас одгласот на сликата на Казимир Малевич, „*Бело на бело*“, позната и како „*Белотои квадрат*“ од 1918 г., што се смета за првиот монохром во современата уметност и за симбол на нефигуративната, апстрактна уметност. Своевремено, таа предизвикала огромен скандал при своето појавување. Во „*Арт*“, токму една „постмодерна“ верзија на култната слика на Малевич, во случајов, една бела слика од современиот (фикциски) сликар Антриос, е „тригерот“ којшто ја предизвикува кризата. Приказната на пиесата навидум е едноставна и линеарна. Нејзината појдовна точка ја резимира воведниот монолог на еден од тројцата протагонисти, Марк:

Мојот пријател Серж купи слика. Тоа е платно од, отприлика, метар и шеесет на метар и дваесет, обоено во бело. Заднината е бела и, ако трепкате, ќе забележите едвај забележливи попречни пруги. Серж е мој долгогодишен пријател. Тоа е човек што успеа во животот. Тој е доктор, дерматолог и ја сака уметноста. Во понеделникот отидов да ја видам сликата, што во саботата стана сопственост на Серж, таа којашто тој ја посакуваше со месеци. Една бела слика со бели пруги. (Reza 1998:195).

Поточно, предизвикувачот на кризата е цената од 200 000 франци, што Серж ја платил за монохромот од Антриос: „Марк: „Си го купил тоа срање за 200 000 франци?!“ (ibid, 197). Токму овој „непристоен“ износ, што Серж го платил за една сосема бела слика, е она што го предизвикува бесот и неразбирањето на Марк и ги води двајцата пријатели до жестоко разидување, и покрај сите обиди за смирување на топката и помирување од

страна на нивниот заеднички другар, умерениот Иван. Поради Антриос, се чини дека на долгогодишното пријателство на тројцата пријатели ќе му биде ставено крај. Сепак, комедијата завршува со „среќен крај“, откако Серж одлучува да ја приложи сликата како залог, во знак на својата љубов кон Марк. Но, како што може да се претпостави, разврската на пиесата ни резервира мало изненадување, што ќе го оставиме за малку подоцна.

2.3 Композицијата на „*Арт*“

Да ја разгледаме најпрво драмската структура на пиесата, којашто веќе ги руши класичните драмски конвенции. Наместо да биде поделена на чинови, според правилата на класичната драматургија, „*Арт*“ е составена од низа „сцени“ коишто не се нумерирани. Во својата анализа на пиесата, Павис разграничува 18 сцени или единици (Pavis 2004: 164), кои ги дели на три големи секвенци, коишто соодветствуваат на три клучни мигови од заплетот: првиот дел ни го претставува раѓањето на конфликтот помеѓу Серж и Марк, вториот дел ни го прикажува неуспешниот обид за медијација меѓу нив од страна на Иван, а третиот дел, крајниот судир (ibid, 165), проследен со епилог. Од овие 18 „сцени“, 12 се монолози. Во „*Арт*“, монолозите или репликите апарте⁸ редовно никнуваат меѓу дијалогските сцени, прикажувајќи ни ги – во контрапункт со она што претходи – интимните ставови, размислувањата и ироничните коментари на секој од тројцата пријатели. Така, пиесата на Реза, правејќи отстапка од правилата на „добро скроената драма“, во себе обединува два принципа: драмскиот, преку дијалогските сцени, и епскиот (наративниот), преку монолошките сцени. Преминот од дијалог кон монолог во пиесата, освен тоа, е доста резок, груб, па Генон, во таа смисла, ја анализира Реза како следбеничка на Брехт – „brechtienne“ (Guenon 128). Монолозите како да упаѓаат ненајавено, неоправдано и неверодостојно, прекинувајќи го дејствието и поткопувајќи ја драмската илузија. Ниеден од ликовите не го слуша она што го кажува другиот, додека пак гледачите имаат целосен увид. Дидаскалијата, којашто често им претходи на овие монолошки или апарте обраќања, е: „Како да е сам“ (Reza 1998: 197, 250), што укажува дека тоа всушност не е така, а нејзината содржина дополнително упатува на тоа дека станува збор за обраќања кон друг, односно кон публиката, во духот на конвенциите на комедијата, но и на епскиот театар. Во овие метатеатарски и автореференцијални интермеца, гледачите стануваат привилегираниот соговорник на ликот актер. Пиесата, по последната, најдолга дијалогска сцена на тројцата пријатели, во која кризата на пријателството доаѓа до кулминација, завршува со три последователни монолози: ова го означува прекилот на меѓучовечката комуникација, излегувањето од класичниот драмски дијалог и од „пиесата на конверзација“⁹. Според Павис, во „*Арт*“, Реза прави спој на „миметичката драматургија на конверзацијата со онаа на авторефлексивната и иронична авангарда“ (Pavis 2004: 167). Павис дополнително ја споредува композицијата на комедијата, во која дијалозите и монолошките рефлексии се преплетуваат, спротиставуваат и збогатуваат, со музичкиот принцип на фугата (ibid, 176). Пиесата на Реза – која инаку е меломан и одлична пијанистка – го нагласува контрастот и создава ефект на контрапункт и на полифонија. Ова збогатување на темата со удвојувањето на гласовите, налик на фугата, ѝ го дава на пиесата на Реза аспектот на апстрактна уметничка творба, што, секако, не е случајно.

8 Споредете со „aparté“: реплика на драмскиот лик којашто, согласно со театарските конвенции, ја слушаат само гледачите, но не и останатите ликови на сцената.

9 Споредете со „pièce de conversation“.

2.4 Прочистеноста на драмскиот простор

Надоврзувајќи се на „апстрактниот“ принцип на драмската конструкција на пиесата, почетната дидаскалија во „*Арџ*“ на ваков начин го опишува драмскиот простор: „Салон на еден стан. Еден единствен декор, најпрочистен, најнеутрален, колку што е можно. Сцени-те се случуваат наизменично, кај Сергеј, Иван и Марк. Ништо не се менува освен изложена-тата уметничка слика“. (Reza 1998:193).

Уште веднаш, просторот во пиесата ги прекршува класичните драмски конвенции. Драмската авторка го презема егземпларниот простор на „буржоаската драма“, традиционалниот граѓански салон, само за да го деконструира. Како и во други пиеси на Реза, и во „*Арџ*“, просторот се разоткрива како нескриено театарски, тој е нереалистичен и антимиетички. Освен тоа, конвенционално заштитничкиот и затворен салон без четврт сид, во оваа пиеса му отстапува место на несигурниот простор на расправијата, конфронтацијата меѓу тројцата пријатели. Единствениот, прочистен до максимум простор на драмското дејство, во „*Арџ*“, од една страна, наликува на претсобјето во француската класична трагедија, коешто зад својата „неутралност“ ги крие сите внатрешни и надворешни превирања и опасности, а од друга страна, тој е симболичен одраз на апстрактната слика, во срцето на пиесата, врз чијашто бела површина се исцртуваат односите, желбите и проекциите на ликовите, како што, пак, од трета страна, самиот Антриос¹⁰ е огледало на театарската сцена.

3 Трите става за уметноста

Реза вели дека улогите во „*Арџ*“ ги напишала специјално за тројцата актери, нејзини пријатели и колеги, коишто играат во премиерната изведба во Париз: Пјер Ардити, Фабрис Лукини и Пјер Ванек (Guénon 2005: 122). Тоа е пиеса за тројца неразделни другари, на 40-ина години, типични припадници на париската средна класа. Тие се разликуваат по своите професии и по своите уметнички и книжевни вкусови, што соодветствува на одредени општествени и социјални поткатегории. Но, ликовите на тројцата пријатели во „*Арџ*“ отклонуваат од конвенционалниот реалистички или психолошки принцип на буржоаската драма. Така, Серж, Марк и Иван отелотворуваат, пред сè, три различни ставови во однос на уметноста.

Серж е аматер на современата уметност и сликарство, тој оди по сите изложби и е поборник на модернизмот. Тој е успешен дерматолог, подготвен да потроши многу пари за една слика, претенциозен и сноб. Серж, во пиесата, е своевидна карикатура на одредена елита, којашто нема време за ништо и се стреми кон „суштинското“, дури и кога станува збор за избраното четиво: тој го чита *За среќниот живот на Сенека* – „проверена вредност“. Во својот дом, тој ја има закачено сликата на Антриос, којашто за него го симболизира влогот да се биде човек „на своето време“.

Марк е непријател на модерната, приврзаник на старото добро време и не се интересува за современото сликарство. Тој е аеронаутички инженер, научник опседнат со вистината, трага по смислата и по вредноста на нештата, но тој е, истовремено, огорчен, арогантен и антипатичен – вистински мизантроп (алузија на ликот на Алсест од пиесата на Молиер). Во својот дом, тој има закачено фигуративна слика од пејзаж со поглед на Каркасон, што нема никаква комерцијална вредност. Книжевната референца на Марк е

¹⁰ Антриос, во статијата, ја означува и самата слика.

Пол Валери, писател којшто им се спротивставува на кубистите и на надреалистите, коишто ќе ги нарече дегенерирани и површни.

Иван е толерантно момче, тој е, во пиесата, „големиот помирувач на човечкиот род“ и секогаш се обидува да биде медијатор. Истовремено, тој е подлизурко, конформист, нерешителен и страшливец. Како во уметноста така и во пријателството, Иван нема сопствен став. Треба да се венча за петнаесет дена, но, всушност, тој е длабоко несреќен поради тоа. Работи во книжарницата на свекорот. Професионално и социјално, тој е најнеуспешниот од тројцата пријатели. Нема никакви познавања од современата уметност, ниту пак се интересира за неа, иако се обидува да го имитира вкусот на „познавачите“ и на „повисоките класи“, односно оној на Серж. Дома, над каминот, Иван има закачено некаква „мачканица“ („une croûte“). Сликата нема естетска, туку сентиментална вредност, затоа што татко му ја насликал.

3.1 Тешкотијата да се суди за современата уметност

Во своето читање на „*Арт*“, Павис вели дека „пиесата предлага, на исто толку суптилен, лежерен, колку и забавен и провокативен начин, вистински трактат за современата естетика“ (Pavis 2004: 170). Така, за него, Марк, Серж и Иван отелотворуваат и три става во однос на современата уметност, со тоа што тројцата пријатели даваат три различни одговори на кризата на уметноста и на прашањата што таа ги отвора денес. Кое решение да се предложи на рушењето на естетските критериуми во современата уметност? Како да се анализира современата уметност? Како да се суди за тоа што е уметност, а што не? Може да се каже дека ако „*Арт*“ доживеала успех кај публиката, тоа е зашто таа успеала да допре некоја чувствителна точка кај гледачот, онаа за тешкотијата да се суди за современата уметност. За Серж, Антриос претставува „ремек-дело“, за Марк тоа е „срање“, додека за Иван, во даден момент, тоа е „слика што не е монохрона, што има некаква вибрација“, за на крајот и за него таа да стане „вистинско срање“. Антриос е во сржта на децентрираната драматургија на Реза, којашто ни ја прикажува релативноста и субјективноста на интерпретациите и на судовите (за уметноста). „Невозможно е да се суди за вредноста, естетска или комерцијална, на современата уметност. Уметноста секогаш ја ангажира (вклучува) нашата визија за светот и за нашиот живот, таа ги разоткрива и ги зголемува тензиите и недоразбирањата меѓу поединците (...) Уметноста нема објективна вредност.“ (Pavis 2004: 165).

Така, прашањето околу кое, со голема доза на хумор, се кршат копјата во пиесата, е тоа дали белото е бело. Преку различните (нееднобојни) визии на трите лика, Реза нè соочува со субјективноста и со променливоста на перцепцијата и на доживувањето, а белата боја, во автореференцијалната срж на пиесата, стекнува повеќе значајна нијансираност.

Серж: За мене, таа не е бела. Кога велам за мене, мислам објективно. Објективно, таа не е бела. Има бела основа, на која се наоѓа цела палета на сиви тонови... има дури и црвена. Може да се каже дека е прилично бледа. Да беше бела, немаше да ми се допадне. Марк ја гледа како бела... тоа е неговата ограниченост. Марк ја гледа како бела бидејќи го завела идејата дека сликата е бела. Иван, не. Иван гледа дека таа не е бела. Марк може да мисли што сака, кој го врти!

Марк: Ти мислиш дека оваа слика не е бела Иван?

Иван: Не, сосема, не...

Марк: Зарем? А кои бои ги гледаш?

Иван: Гледам бои... Гледам жолто, сиво, линии, малку окер... (Reza 1998: 226).

Белата слика станува површината врз која тројцата протагонисти ги проектираат своите визии и фантазми. Тоа е идеална површина за проектирање на желбите и на соништата, „фрјодовски *Wunderblock*: магична табла, која може да ги прими нашите најобоеени или најмрачни мисли“ (Pavis 180). Вештината на Реза е во тоа што, во пиесата, таа ни прикажува три спротивни става за современата уметност и три различни видувања на апстрактната слика. Истовремено, никогаш нема да дознаеме кој е ставот на Јасмина Реза за Антриос, којшто останува имагинарен и недофатлив.

3.2 Омразата кон современата уметност?

Антриос во „*Арт*“ е и предмет на преиспитување, потсмевање, тој е оквалификуван како „бело срање“ од Марк. Некои критичари ќе го поистоветат неговиот став со оној на авторката и ќе го протолкуваат како израз на „омраза кон модерната уметност“. Фабиен Паско, во францускиот неделник *Телерама*, ја напаѓа Реза, велејќи дека нејзината пиеса, која очигледно ѝ се потсмева на современата уметност, претставува „вистинска каша попара со непотребно реакционерни, па дури и опасни призвучи: алузијата на 'дегенерирана' уметност не е толку далечна“¹¹ (Pavis 2004: 179). „Необулеварската“ комедија на Реза наводно ја потврдува етикетата на идеолошки регресивна театарска форма.

Но, сликата на Антриос, којашто Реза ја става во срцето на дебатата, всушност е „цитат“ на фамозниот бел квадрат на Малевич, кој датира од почетокот на 20-тиот век, и кој денес не претставува ништо револуционерно, па дури и се смета за „класика“. Од времето кога се појавува оваа тогаш иновативна уметничка форма, до пиесата на Реза поминале некои седумедесет и пет години. Во таа смисла, пиесата на Реза не би требало да се чита како напад врз современата уметност. Антриос за Реза е карикатурална и конвенционална комична пружина, која, меѓу другото, овозможува лесно препознавање кај публиката. Целата уметност на Реза е да нè натера, како гледачи, да се препуштиме на расправијата на тројцата другари околу Антриос, да ги следиме сојузништвата што се создаваат и растураат меѓу другарите, и промените на ставовите што осцилираат меѓу омразата, љубовта и рамнодушноста кон делото, и евентуално да се идентификуваме со нив. Еден англиски театарски критичар дури наведува дека еден од гледачите толку многу се идентификувал со дебатата што жестоко интервенирал среде претставата: „Ова е глупост. Зар ништо не разбирате од уметноста?“ (Morley, 1996).

3.3 Скандалот на уметноста како стока

Веќе видовме дека „*Арт*“ станува предмет на напади на оние што во неа препознаваат критика против современата уметност и подбивна сатира против апстрактниот монохром. Но, освен погоре наведените аргументи, самата дебата за современата уметност во пиесата на Реза е многу рудиментарна: главниот противник на Антриос, Марк, не кажува којзнае што за сликата, освен дека е „срање“, односно дека нема никаква вредност.

¹¹ „Зашто нејзе ѝ е забавно да предизвикува смеа околу една современа слика која е, освен тоа, многу убава и видливо инспирирана од сликарот Мартен Баре, од неговата речиси метафизичка потрага на белата боја! Дури, иако се чини како крајот на пиесата да го легитимира делото, во текот на целата претстава сме сведоци на глупавото подбивање со неговата еднобојност, со неговата 'изразена различност', на карикатурата на пазарот на уметноста, на колекционерите и така натаму. Една каша попара со непотребно реакционерни, па дури и опасни призвучи: алузијата на 'дегенерирана' уметност не е толку далечна“. (Fabienne Pascaud, *Télérama*, 16 ноември 1994, стр. 93).

Ниту пак Серж, апологетот на современата уметност, не додава којзнае што, освен што ја споменува „вбрацијата на монохромот“ (Reza 1998: 206). Всушност, вистинскиот скандал во пиесата не е Антриос, и, оттука, предметот на полемиката не е „современата уметност“, туку цената што Серж ја платил за сликата. Тоа е единствениот скандал: оној на претворањето, во современата доба, на уметничкото дело во стока и изразувањето на неговата вредност во пари. Она што ја предизвикува драмата е бесрамно високата цена на сликата и нејзиниот статус на стока и инвестиција. И самиот Серж инсистира на тоа дека направил добра „инвестиција“ купувајќи го Антриос, со оглед на тоа дека неговите слики добро котираат и се изложени во Бобур (ibid, 217). Аргументот што постојано се враќа во пиесата е токму оној на цената на сликата. Тој го отвора првиот дијалог во комедијата. Омразата кон пазарот на уметноста, кон уметноста како потрошувачки производ и аверзијата кон „културата“ (ibid, 227) е она што го спречува Марк да продолжи да му биде пријател на Серж: „Јас го сакам Серж, но не сум способен да го сакам Серж кој ја купил оваа слика“ (ibid, 235). Марк е „длабоко повреден“ што неговиот пријател го купил Антриос од помодарство, снобизам (ibid, 203). Впрочем, тој за Серж намерно не го користи зборот „аматер“ (љубител на уметноста), туку „купувач“ (ibid, 235). Марк не може ни да замисли дека Серж го купил Антриос од љубов: „Тогаш, зошто сум го купил, ако не го сакам?“, прашува Серж. На тоа Марк одговара: „Токму во тоа е целото прашање!“ (ibid, 235). Надоврзувајќи се на ова отворено прашање во пиесата, Реза го поставува и она за преобразбата на уметничкото дело во производ на потрошувачкото општество, во масовен помодарски феномен во ерата на сериската репродукција. Така, Иван, „трговецот“ од тројката, му вели на Серж: „Мислев на тебе денес, во продавницата репродуциравме петстотина плакати од еден тип што слика бели цвекиња, сосема бели, на бела основа“ (ibid, 225).

3.4 Цената на уметноста наспроти бесценетоста на пријателството

Иван е оној кој ја игра клучната улога во конфликтот меѓу Серж и Марк околу сликата на Антриос. Тој се обидува да остане неутрален за да го одржи мирот меѓу пријателите. Конечно, во еден миг на самоафирмација, Иван ќе заземе став и ќе каже за Антриос: „Бело срање!“ (ibid, 248). Токму типот кој нема тежина, нема став, е оној што ќе го направи клучниот пресврт и ќе ја натежне вагата на страната на „противниците на модерната уметност“, означувајќи го поразот на Серж. Победен, во сцена на нем ритуал, Серж ќе го потпише мирот со симболичен чин на жртвување: тој ќе го покани Марк да нацрта што сака врз скапоцената слика, којашто со тој чин навистина ќе се претвори во обично, безвредно „срање“. Тројцата пријатели се вклучени во овој ритуален и иконокластичен чин: Иван, книжарот, му го дава фломастерот на Серж, кој, пак, му го подава на Марк.

Марк се приближува кон сликата, гледа во Серж. Појшоа го вади кайачето од фломастерот.

Иван: Нема да го направиш тоа, нели?!

Марк гледа во Серж.

Серж: Ајде.

Иван: И двајцата сте зрели за лудница!

Марк се наведнува за да биде во висина на сликата. Пред ужаснашој поглед на Иван, преминува со фломастер по една од појречниите ленти. Серж не ни шрејнува. И тогаш, многу внимателно, Марк на таа косина црта малечок скијач со кайа. Кога ќе заврши, се исправа и го гледа своето дело. Серж го сè

уиѝе сѝои како кѝи. Иван е скаменѝи. Тишина.

Серж: Добро. Јас сум глaден. Ајде да одиме на вечера.

Марк ервај забележливо се насмевнува. Го враќа кайачеѝо на фломасѝероѝ и, со иѓрив џесѝи, му џо фрла на Иван кој џо фаќа во леѝи (ibid, 249).

На крајот од пиесата, во име на пријателството, Серж му дозволува на Марк да го уништи Антриос, неговата најдрагоценa сопственост – за да ја купи сликата, тој буквално се „руинира“ (ibid, 205). Пријателството е бесценето во „*Ариѝ*“, повредно дури и од „уметноста“: тоа би требало да е „моралната поука“ на пиесата. Не е ни чудно, тогаш, како што пишува Генон, што при изведбата на пиесата, некои сопственици на уметнички дела, колекционери или трговци се вознемириле од овој чин (Guénon 2005: 154). Но, „помирувачката“ комедија на Реза и нив ги смирува: на крајот, сè е добро што добро ќе се сврши, па дури и „уметноста“ е спасена. Фломастерите се бришат, па инвестицијата, сопственоста е неначната, трговците и сопствениците на уметнички дела можат мирно да спијат.

3.5 Скандалот на изневереното пријателство: Антриос како ривал

Типично за драматургијата на Реза, „*Ариѝ*“ се разоткрива како пиеса со „дупло дно“ во која еден проблем затскрива друг. Загледани во белината на сликата на Антриос, шокирани од нејзината цена, можеби не забележуваме дека, во пиесата, љубовта кон белото платно заменува една друга љубов, онаа кон пријателот, а кризата на уметноста се разоткрива како онаа на пријателството меѓу тројцата мажи. Режисерот Патрис Кербра ја анализира „*Ариѝ*“ како „длабоко мизогина“ пиеса (Bouchetard 2011: 144); во неа жените се неподносливи, хистерични, неинтересни „женишта“, впрочем, отсутни од сцената. Она што е важно за овие тројца мажи, тоа не е ниту мајката, ниту свекрвата, ниту нивната жена, туку пријателството. „*Ариѝ*“ се испишува и како пиеса за „кризата на машкоста“, за релациските потешкотии на мажите во добата на преиспитување на традиционалните идентитети. Во случајот на Марк и Серж, пријателската врска, освен тоа, се одликува со посесивност, ексклузивност. Така, откриваме дека вистинскиот проблем во пиесата лежи во ривалството што Марк го чувствува кон белото платно, зашто тој мисли дека Серж него го заменил со Антриос (Reza 1998: 240). Реза тука си поигрува со типичната фигура за водвиљот, онаа на „љубовниот триаголник“, но, во случајов, Антриос го зазема местото на љубовницата/љубовникот. „Марк: Не верувам во вредностите што ја управуваат Уметноста денес... Законот на новото. Законот на изненадувањето... (...) И јас самиот бев за тебе од редот на изненадувањето. (...) Изненадувањето што траеше одредено време, морам да кажам“ (ibid, 243–244). Антриос овде е предмет на желба и причина за љубомората на Марк, кој во него го препознава својот ривал. Сцените на расправијата меѓу Серж и Марк околу современата уметност можеме да ги прочитаеме како сцени за разочараните пријателско-љубовни очекувања. Марк се смета себе си за ментор и за креатор на Серж, при што Реза се надоврзува и на приказните за Пигмалион (ibid, 241) и за Франкештајн (ibid, 243). Тој се чувствува „изневерен“ од Серж, којшто го купил Антриос без да го праша за мислење. Серж, пак, очекува од Марк тој да го поддржи во неговата еманципација. Марк е убеден дека Антриос му го зел местото, односно дека Серж го заменил за слика. Така разбираме дека вистинската цена на сликата во „*Ариѝ*“ не се парите, туку самиот Марк!

Двајцата изневерени пријатели, не сакајќи да отстапат од своите ставови, се најдуваат „на крајот на една петнаесетгодишна врска“ (ibid, 243). Нивната единствена надеж е

интервенцијата на третиот пријател, Иван, кој се труди да остане неутрален набљудувач. Но, токму неговата неутралност е она што ги вовлекува Марк и Серж во „најстрашните екцеси“, тој ги „создава условите за конфликтот“ (ibid, 245), и тие сакаат по секоја цена да го натераат да заземе страна. Во тоа и успеваат, па Иван конечно се произнесува за Антриос: „Бело срање!... (*Ѕој ѝрснува во смеа*)... Да, зашто тоа е бело срање. Признај, стари мој!... Сосема е лудо тоа што си го купил!“ (ibid, 248). Така, Иван, третиот, е оној што ќе натежне и ќе му стави крај на нерешливото и незапирливо дуално соочување: „Иван: „Вие сте сосема ненормални, обајцата. Двајца нормални момци што стануваат сосем луди! (...) Обајцата сте во една спирала, не можете повеќе да се запрете“ (ibid, 238).

И, токму кога се чини дека вртлогот ги влече пријателите кон неизбежната (трагична) катастрофа, настапува „чинот“ што ќе го прекине тоа и ќе го овозможи крајното помирување (Guénon 2005: 134). По пресудното произнесување на Иван, Серж ќе го покани Марк да нацрта нешто со фломастер во боја на белата површина на Антриос, па така да ја уништи вредноста на сликата. Марк со задоволство го прифаќа тоа и, за само неколку секунди, со обична шкрабаница го поништува срцето на конфликтот и целиот капитал на Серж: „Иван: Серж му покажа на Марк, со еден чин на чисто лудило, дека нему тој му значи повеќе одошто сликата“ (ibid, 250). Благодарејќи на овој несебичен подарок, петнаесетогодишното пријателство е спасено. Споделениот чин го рехабилитира и „светото тројство“, зашто во него учествува и Иван (тој е оној што го обезбедува фломастерот). Се чини дека „помирувачката“ комедија на Реза, на крајот, го спасува и пријателството. Цената за неговото искупување е онаа на уништувањето на Антриос во неговото својство на стока и капитал.

Но, Реза истовремено го преиспитува традиционалниот, комичен „happy end“. Најпрво, на крајот од „*Арт*“, кривката на помирувањето е видлива во тоа што наместо злогот на споделеното смење, го имаме самотното, неконтролирано плачење на Иван, што сведочи за неговата сè поголема меланхолија и осаменост, додека пријателството отсега е ставено на „пробен период“.

Иван (*Како да е сам. Ни зборува со малку ѝошивок Ѓлас*): Ден по свадбата, Катарина го положи на гробиштата во Монпарнас, на гробот на нејзината покојна мајка, својот свадбен букет и ќесичка зашеќерени бадеми. Се повлекох да плачам зад една капела, а вечерта, повторно размислувајќи за тој потресен чин, одново липав на креветот, во тишина. Апсолутно морам да зборувам со Финкелсон за мојата склоност кон плачење, постојано плачам, што не е нормално за момче на моја возраст. Тоа почна, или барем јасно се манифестираше таа вечер со белата слика кај Серж. Откако Серж му покажа на Марк, со чин на чисто лудило, дека тој му е побитен од сликата, отидовме на вечера кај Емил. Кај Емил, Серж и Марк решија да се обидат да ја реконструираат врската, уништена од настаните и од зборовите. Во еден миг, еден од нас го употреби терминот „пробен период“ и јас пренав да плачам. Терминот „пробен период“, применет на нашето пријателство, кај мене предизвика неконтролиран и бесмислен земјотрес.“ (ibid, 250).

Дополнително, Реза ја завршува својата пиеса за другарството не со дијалог, туку со три монолози, во кои секој од пријателите (ни) зборува сам за себе. Монолозите можат да бидат прочитани како знак на еден „афективен релациски дефицит, трагичен дефицит“ (Ubersfeld 2000: 97). Наедно, од завршното апарте на Серж, дознаваме дека обновеното пријателство всушност се базира на лага и на измама.

Серж: Кога конечно успеавме, Марк и јас, со помош на швајцарски сапун од говедска жолчка, што ни го препорача Паула, да го избришеме скијачот, го гледав Антриос и се свртев кон Марк:

– Дали знаеше дека овие фломастери се мијат?

– Не, ми одговори Марк... Не... А ти?

– Ниту јас, реков, многу брзо, лажејќи. Во тој миг, за малку што не одговорив, јас го знаев тоа. Но, дали можев да го отпочнам нашиот пробен период со едно толку разочарувачко признание?... Од друга страна, да се почне со измама? Измама! Да не претеруваме. Од каде ми се појави оваа глупава доблест? Зошто односите со Марк мора да бидат толку комплицирани? (Reza 1998: 251).

Како и пријателството, така и белината на Антриос на крајот од пиесата е оскверната: под привидот таа ги крие трагите од шкрабаницата.

4 Отвореното прашање во срцето на „*Ариј*“

Откако, на самиот крај на пиесата, Серж и Марк ќе успеат заедно да ги избришат трагите од фломастерот од Антриос, навидум сè се враќа на своето место. Антриос ја пронаоѓа својата првобитна белотија и повторно е закачен на старото место, а Иван одобрува. Потоа следи последната монолошка сцена на Марк:

Светлината ѝосџейено до извојува Анџриос. Марк се приближува кон сликата.

Марк: Под белите облаци, паѓа снег. Не се гледаат ниту белите облаци ниту снегот. Ниту студот ниту белиот блесок на земјата. Сам човек, со скии, се лизга. Снегот паѓа. Паѓа, додека човекот не исчезне и не стане повторно несогледлив. Мојот пријател Серж, кој е мој долгогодишен пријател, купи една слика. Тоа е платно со димензии приближно метар и шеесет на метар и дваесет. Тоа претставува човек кој го преминува просторот и исчезнува. (ibid, 250).

Како протагонистите така и Антриос претрпува трансформации во текот на пиесата. Сликата, од апстрактна, по чкртањето на Марк, се претвора во тривијално фигуративно дело, за на крајот таа да ја обедини својата инцијална белина со фигуративноста, спојувајќи ги различните концепции на пријателите за уметноста. Во завршниот монолог, Марк во неа гледа наративна слика: „човек кој го преминува просторот и исчезнува“. Како Антриос така и разврската е отворена за различни толкувања. Дали Марк се препознава себе си во човекот на сликата? Дали ова е алузија на исчезнувањето на субјектот за кое зборува Лакан? Дали ова ја означува победата на ставот на Марк дека уметноста треба да биде миметичка? Или, можеби, дека современата уметност е отворена кон различни интерпретации и проекции... Таков е случајот и со насловот на „*Ариј*“, што Реза избира да го стави во наводници. Конечно, фактот што пиесата почнува и завршува со реплика која се повторува, со обидот за дефинирање на значењето на сликата, ја впишува неа во една циркуларна драматургија, па обидот за заокружувањето на смислата на белата (метафизичка) слика може да продолжи до бесконечност. Како што вели Жакомар, можеби токму тука лежи вистинската „лекција“ на „*Ариј*“, во тоа дека „нема никогаш дефинитивно толкување на едно уметничко дело затоа што човекот ќе се бара секогаш во уметничките творби“ (Jacomard 2013: 120). Прашањата остануваат отворени, Антриос и човекот блештат во нивната несогледливост, а пиесата на Реза се затвора/отвора во својата енигматичност и повеќезначност.

Библиографија

- Bouchetard, A. (2011). *Yasmina Reza, le miroir et le masque*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Danto, A. (1996). *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil.
- Giguere, A. (2010). *The Plays of Yasmina Reza on the English and American Stage*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Guénon, D. (2005). *Avez-vous lu Reza? Une invitation philosophique*. Paris: Albin Michel.
- Jacomard, H. (2013). *Les fruits de la passion. Le théâtre de Yasmina Reza*. Berne: Peter Lang.
- Pavis, P. (2004). *L'analyse des textes dramatiques, de Sarraute à Pommerat*. Paris: Armand Colin.
- Proguidis L. (2001). Entretien avec Yasmina Reza. *L'Atelier du Roman*, 31:139–156.
- Reza, Y. (1998). *Théâtre*. Paris: Albin Michel.
- Reza, Y. (2001). Le hasard, le rire. Entretien avec Lakis Proguidis. *L'Atelier du roman*, mars 2001.
- Schneider, R. (1998). Yasmina Reza in a major key. *American Theatre*. New York Vol. 15, N° 9, (Nov 1998): 12–15.
- Tournier, P. (2000). Yasmina Reza. *VSD*, 9-15/11/2000.
- Ubersfeld, A. (2004). La parole solitaire. *Jeu*, (110): 56–66.
- Bouquet, V. (2023) James Brown mettait des bigoudis : les sourires en coin de Yasmina Reza. *Sceneweb*, 21 септември 2023. Достапно на: <https://sceneweb.fr/james-brown-mettait-des-bigoudis-de-yasmina-reza/> [Пристапено на: 10 март 2023]
- Morley, S. (1996). But is it art? *The Spectator*, 26 октомври 1996. Достапно на: <https://archive.spectator.co.uk/article/26th-october-1996/64/theatre> [Пристапено на: 10 март 2023]
- Salino, B. (2008). Yasmina Reza, l'artifice sans le feu. *Le Monde*, 4 февруари 2008. Достапно на: https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/04/theatre-yasmina-reza-l-artifice-sans-le-feu_1007135_3246.html [Пристапено на: 10 март 2023]

