

Сцена

1-2 / 2016

Ч А С О П И С З А П О З О Р И Ш Н У У М Е Т Н О С Т

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2016.

Број 1-2

Година LII

ЈАНУАР-ЈУН

РЕЧ УРЕДНИКА > 6

I / ПСИХОДРАМА И ПОЗОРИШТЕ > 8

Приредиле > Јана Дамјанов и Исидора Поповић

Јана Дамјанов

Историјат психодраме > 9

Адам Блатнер

Позориште и психодрама > 15

(Превела > Вера Крмпот)

Марио Бухбиндер

**Напомене о односу између
психодраме и позоришта** > 24

(Превела > Вера Крмпот)

Хорхе Бурмајстер

**Позориште и активни
приступ заједници:
божанска искра** > 31

(Превела > Вера Крмпот)

Интервју: Томи Јанежич

**Психодрама није позориште
у уобичајеном смислу речи и
позориште није психодрама** > 40

(Разговарала > Јана Дамјанов)

Интервју: Никола Веселиновић

**О сусрету са оснивачем
психодраме у Београду** > 47

(Разговарао > Милан Мађарев)

Милан Мађарев

Психодрама и позориште > 49

Ема Хаген

Психодрама у шкотском театру > 52

(Превела > Вера Крмпот)

Валери Монти Холанд

Фрутболинг: Путовање ка нормалном . . . > 65

(Превела > Вера Крмпот)

Каролина Вереш

Приручник акционих техника Лиз Вајт . . > 73

II / ДРАМАТУРГИЈА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ > 75

Приредили > Марина Миливојевић Мађарев
и Зоран Ђерић

Интервју: Донка Шпичек

**У овој беди ми смо се
комерцијализовали и беда је
још више изашла на видело** > 76

(Разговарала > Марина Миливојевић Мађарев)

Интервју: Игор Бојовић

Како се праве људи > 80

(Разговарала > Марина Миливојевић Мађарев)

Милена Деполо

**Драма о одрастању
– одрастање у драми** > 85

Ирина Субаков

**Приче са малог одмора
(тачније, двочаса српског без паузе)** . . . > 88

Иван Правдић

**Деца? Публика? Позориште?
О чему говоримо? – Питалица** > 90

Маја Мрђеновић

**Домаће драмско писмо за
дјецу и младе у Црној Гори** > 93

Едвард Бонд

Уторак > 100
(Превела > Наташа Миловић)

Марта Гушњовска

Бајка о витезу без коња > 120
(С пољског превео > Зоран Ђерић)

Игор Бојовић

Ружно паче > 132

III / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА > 142

Александар Пејчић

Лудички заплет > 143
(комедија српског реализма)

Гордана Тодорић

**Драмско дело
Александра Поповића** > 153

IV / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА > 167

Љиљана Чекић

Позоришни живот на простору Врбаске бановине
од средњег вијека до оснивања бановина (2)
**Позориште под Аустроугарском
(од 1878. до 1918)** > 168

Исидора Поповић

**Реч-две о Лазару Лазаревићу
старијем (1803–1846)** > 179

V / ПОСВЕТЕ: ХЕНРИК ЈУРКОВСКИ > 185

Зоран Ђерић

Велика синтеза Хенрика Јурковског ... > 186

Хенрик Јурковски

Лутке у књижевности > 197
(С пољског превео > Зоран Ђерић)

VI / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН > 227

Радивоје Динуловић

**О сценском дизајну:
дуг Огњенки Милићевић
– две деценије касније** > 228

Моника Поњавић

**Тијело никад не лаже: транспоноване
улоге простора и тијела** > 231

Соња Јанков

**Потенцијали сценских објеката
и домова културе** > 239

О зборницима:

Архитектура сценских објеката у Републици Србији и
Архитектура објеката домова културе у Републици Србији

VII / КЊИГЕ > 242

Жан Пјер Саразак

Поетика модерне драме > 243
(Пише > Марина Миливојевић Маћарев)

Ана Тасић

**Дигитални двојници
(Позориште у екранском свету)** > 245
(Пише > Лидија Мустеданагић)

Приредили > Љиљана Динић и Зоран Ђерић

**Луткарство у Србији:
од вашарских до соколских сцена > 248**
(Пише > Ирина Субаков)

Небојша Миленковић

**Натраг: Божидар Мандић
и Породица бистрих потока > 249**
(Пише > Соња Јанков)

**VIII / НОВА ДРАМА:
БОЖИДАР КНЕЖЕВИЋ > 252**

Биографија аутора > 253

Жељко Хубач

Уместо драматуршке белешке
Менталитет малих људи > 254

Божидар Кнежевић

**Илустрована
енциклопедија нестајања > 255**

ЧАСОПИС ЗА ПОЗРИШНУ УМЕТНОСТ

СУГ





Пројекат Тијело никад не лаже, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.

РЕЧ УРЕДНИКА

Иако “психодрама није позориште” а “позориште није психодрама”, како то тврди позоришни редитељ Томи Јанежич, о њиховој вези се говори већ 100 година. “Психодрама је прва групна психотерапија настала након Првог светског рата у Бечу, а њен творац је Јакоб Леви Морено (1889–1974)”, како је дефинише Јана Дамјанов, клинички психолог, психотерапеут, тренер и супервизор психодраме која је, на иницијативу уреднице *Сцене*, др Исидоре Поповић, приредила тематски блок “Психодрама и позориште”. За наш часопис су послали своје прилоге највећи познаваоци психодраме у свету: Адам Блатнер, Марио Бухбиндер, Хорхе Бурмајстер, Ема Хаген, Валери Монти Холанд, као и домаћи редитељи који су користили психодраму у свом позоришном раду: Никола Веселиновић, Милан Мађарев и Томи Јанежич. Подсетимо се да је часопис *Сцена* још 1991. године објавио тематски број “Позориште и психијатрија” у коме је психодрама добила значајно место. Од тада је прошло 25 година. Психодрама је у позоришту све присутнија, зато верујемо да ћемо овим тематом још више осветлити њен значај и улогу.

Уредница *Сцене* др Марина Миливојевић Мађарев је приредила блок посвећен драматургији за децу и младе. Најпре је разговарала са Донком Шпичек која се више од пола века бави културом за децу, кроз најразличитије форме и институције. Потом је разговарала са Игором Бојовићем, драмским писцем и директором Позоришта лутака “Пинокио”, чији су комади за децу међу најизвођенијим и најнаграђенијим, како у позориштима у Србији, тако и у региону. Драматуршкиња Милена Деполо упознаје нас, поред осталог, са радионицом “Приче са малог одмора” која је окупила студенте драматургије са наших академија, а резулто-

ваће писањем текстова, кратких комада – једночинки за младе. О својим искуствима сведоче Ирина Субаков, студенткиња драматургије и Иван Правдић, професор драматургије на новосадској Академији уметности. Наша сарадница из Подгорице, Маја Мрђеновић, пише о драмском писму за децу и младе у Црној Гори.

Логичан наставак овог блока су најбољи примери драматургије за децу и младе: драма *Ушорак*, Едварда Бонда, најистакнутијег британског (и светског) драмског писца, која је први пут емитована на ВВС TV у оквиру образовног програма, у марту 1993. године; потом *Бајка о вишезу без коња*, Марте Гушњовске, пољске драматуршкиње која је награђивана и извођена у бројним луткарским и драмским позориштима за децу у Пољској, а премијерно изведена и код нас, у Позоришту младих, 2012. године; комад *Ружно ђаче* Игора Бојовића имао је више извођења, једно од последњих је у Градском позоришту у Подгорици, 2013. године. Ово је његово прво објављивање.

ТЕОРИЈСКА СЦЕНА доноси два текста: “Лудички заплет” о комедији српског реализма, др Александра Пејчића, део из књиге коју ће објавити Стеријино позорје у 2016. години; “Интертекстуалност у драмама Александра Поповића”, др Гордане Тодорић, овим делом из њене докторске дисертације подсећамо да је од смрти истакнутог српског драмског писца прошло 20 година (Александар Поповић, 1929–1996).

ИСТОРИЈСКА СЦЕНА наставља причу о позоришном животу на простору Врбаске бановине и завршава је оснивањем Народног позоришта Врбаске бановине, 1930. године. Рад је део докторске дисертације Љиљане Чекић, драмске уметнице и историчарке позоришта из Бања Луке. Исидора Поповић пише о Лазару Лаза-

ревићу, старијем (1803–1846), аутору прве српске ауторске комедије, *Пријатељи* (1829), који је умро пре тачно 170 година.

Почетком 2016. године умро је Хенрик Јурковски, пољски академик, теоретичар и историчар позоришта, који је био доживотни почасни председник УНИМЕ, ауторитет за луткарско позориште и сарадник *Сцене*. Објављујемо делове из његове студије у рукопису “Лутке у књижевности”, која ће бити објављена до краја године у књизи *Лушке у књижевности*, у издању Позоришног музеја Војводине и Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици.

Од овог двоброја *Сцене* покрећемо рубрику СЦЕНСКИ ДИЗАЈН. Њу отвара, свакако најпозванија личност, др Радивоје Динуловић, професор сценског дизајна и архитектуре на Новосадском универзитету. Следи текст “Тијело никад не лаже: транспоноване улоге простора и тијела”, Монике Поњавић, која је докторанткиња на истом Универзитету.

Представљене су нове књиге домаћих издавача: најпре *Поетика модерне драме*, Жана Пјера Саразак (у преводу Мирјане Миоциновић), у издању београдског Клија; потом *Дигитални двојници (позориште у екранском свету)*, Ане Тасић, у издању Стеријиног позорја; *Лушкарство у Србији: од вапшарских до соколских сцена*, које су приредили Љиљана Динић и Зоран Ђерић, у издању Позоришног музеја Војводине и *Нашрај: Божидар Мандић и Породица бистрих пошока*, Небојше Миленковића, у издању Музеја савремене уметности Војводине.

У последњем блоку, објављена је нова драма Божидара Кнежевића, драмског писца из Новог Сада. Реч је о драми *Илустрирана енциклопедија несћајања*, која

је награђена на Конкурсу Стеријиног позорја за савремени драмски текст 2015. године: *Илустрирана енциклопедија несћајања* је, једноставно речено, “Постање” (или можда “Опстајање”?), историја настанка надасве особеног клана Кољибаба. Већ после ове чињенице јасно је да је у питању фарсична радња, веома условно везана за привидни реализам, која ипак не претендује да буде “прерушена трагедија” тј. добро кројена комедија. Можда би најближе одређење жанра ове комедије било сотија. Реч потиче из старофранцуског језика и означава лакрдију, “алегоријску приповест са филозофским и моралним темама, која је настала из средњовековне лакрдијашке предигре моралитетима”. Најзад, алегорија је главна одлика ове *Енциклопедије*. Све је “као да”... Покушавајући да жанровски дефинишемо ову нихилистичку социјалну бајку која се упорно опире клишеима, у ствари показујемо да је главна одлика *Илустриране енциклопедије несћајања* њена сваковрсна и непретенциозна оригиналност. На плану форме, дијалога, поставке ликова, њихових психологија и односа, нема великих стилских искорака, али свеукупно овај комад одише несвакидашњом енергијом заводљиве оригиналности која се твори финим, комедиографско-сатирично-фарсичким средствима – истиче у свом образложењу председник жирија Жељко Хубач, драмски писац и директор драме Народног позоришта у Београду.

Зоран Ђерић

Приредиле > ЈАНА ДАМЈАНОВ И ИСИДОРА ПОПОВИЋ

ПСИХОДРАМА И ПОЗОРИШТЕ

Театар маски, фото: Марио Ј. Бухбиндер



Пише > Јана Дамјанов

Историјат психодраме

Када говоримо о психодрами, прво и најчешће питање које се поставља јесте шта је психодрама. Наравно, често сам у ситуацији да одговарам на ово питање и разбијам предрасуде и стереотипе о самој психодрами. Идеје и асоцијације су различите, од тога да је у питању некакав филмски жанр, до тога да је то некаква позоришна форма, а врло ретко људи помисле да је реч о психотерапијском правцу. На питање шта је психодрама можемо различито одговорити што зависи од контекста и особе која пита. Уколико је реч о уводном предавању о психодрами за студенте психологије/педагогије, мој одговор обично гласи: “Психодрама је акциона метода групне психотерапије коју је осмислио Јакоб Леви Морено, а касније је теорију и технике структурирала његова друга жена, Зерка Тоеман Морено.” Уколико питање поставља клијент који долази на процену за психотерапију, психодраму обично тумачим у контексту његовог проблема, односно објашњавајући да је то таква врста психотерапије где се његови/њени проблеми могу одиграти овде и сада, нпр. могуће је да неко каже свом оцу и/или мајци нешто што у стварности није могао. У неформалним, обичним разговорима, када се поставља питање о психодрами, најједноставније објашњење јесте да је то форма психотерапије која омогућава људима да испробају различите начине суочавања са проблемима,

без опције да ће бити кажњени јер су начинили некакву грешку (Карп, М., 1998).

Историјски контекст и историјат психодраме могу пуно да помогну у одговору на питање шта је психодрама. Психодрама није само акциона метода групне психотерапије. Свака психодрамска акција је јединствена, баш као што је и свака индивидуа јединствена и формира се кроз однос између протагонисте, психодрамског психотерапеута и групе, у тренутку и у простору у којем се ствара. Морено је психодраму развијао заједно са социометријом, социодрамом и групном психотерапијом, као начине обраћања друштвеним проблемима, једнако колико и индивидуалним, у тренутку када је Беч брујао о револуционарним идејама Сигмунда Фројда и Карла Маркса (Карп, М., 1998). Моренова страст током читавог живота била је да развије методе социометрије, социодраме и психодраме како би се ухватио у коштац са светским проблемима које сачињавају друштвене и људске интеракције, уместо фокуса на индивидуалним. Он је почео од наде за бољим светом, а онда је отишао ка истраживању појединачних индивидуалних реалности. Ипак, Морено је сматрао да је човек неодвојив од друштва и друштво неодвојиво од човека, те да се и појединачни проблеми не могу посматрати ван социјалног контекста и културне конзерве у оквиру које појединац функционише.

Психодрама је прва групна психотерапија настала након Првог светског рата у Бечу, а њен творац је Јакоб Леви Морено (1889–1974). Иако се Морено бавио истраживањима театра импровизације још од 1921, када је први пут сковао термин “психодрама”, развој класичне психодраме и њених техника које се користе и данас почиње између 1936. и раних четрдесетих година XX века. Иако је Моренов метод био крајње оригиналан, он никако није могао знати за раније покушаје повезивања позоришта и терапије. Сама идеја о употреби драме зарад исцељивања није нова – шамани, исцелитељи али и неки традиционални ритуали су садржавали различите драмске елементе. И други лекари су пре Морена користили позориште зарад третмана менталних болести. На пример, на почетку XIX века, два главна пионира у психијатрији у Европи, Јохан Кристијан Рајл и Филип Пинел, писали су независно један од другог о употреби драмског процеса у исцељивању и лечењу менталних поремећаја. Касније, два руска психијатра истраживала су синтезу драме и терапије: Владимир Иљин је развио терапијски театар у Кијеву између 1908. и 1917. а Николај Јевреинов је између 1915. и 1924. писао и радио на томе. Ипак, ови методи нису добили ни промоцију ни одрживост какву је доживела психодрама (Блатнер, 2000).

Морено је био изузетан човек, поред креирања методе психодраме урадио је и друге важне ствари:

- Започео је једну од првих импровизационих театарских група;
- Сковао је термин “групна психотерапија” 1932. и активно промовисао различите форме и врсте групне психотерапије у наредним деценијама;
- Развио је важну технику за директну примену социјалне психологије под називом социометрија;
- Охрабривао је настанак и развој других врста иновативних приступа психотерапији;

- Био је први који је писао о теорији улога, приступу који је интегрисао истовремено социјалну и индивидуалну психологију;
- Писао о филозофским, чак и теолошким идејама;
- Радио као лекар опште праксе, а касније као психијатар основао је сопствени санаторијум;
- Пуно је писао, објављивао стручне магazine, часописе, организовао професионална удружења и предавао и едуковао интернационално (Блатнер, 2000).

Јакоб Леви Морено рођен је 18. маја 1889. у Букурешту као прво од шесторо деце. С обзиром да је био најстарији, прилично је био омиљен међу децом а мајка Паулина, која га је родила рано, са 15 година, идеализује га. Овакав статус у породици омогућио му је развој снажног самопоуздања али са нарцистичким елементима. Још од најранијег детињства заинтересовао се за бога и теолошка учења, с једне стране као сефардски Јеврејин кога је религији подучавао угледан рабин, али и због тога што је одрастао у близини грчке православне цркве чијим је обредима често присуствовао. Када је имао четири и по године, Јакоб се са комшијском децом играо у подруму куће у којој је одрастао. Предложио је да се играју бога и анђела, с тим да он буде Бог, а деца анђели. Најпре су покушали да конструишу рај од столица, правећи од њих на столу пирамидални облик, а онда су поставили Морена на највише место, близу плафона. Деца су почела да га окружују, млатећи рукама као да имају крила и позвала да им се придружи тако што ће полетети са свог трона ка њима. У жару игре, и зарад веровања да је све могуће, скочио је и сломио руку. Морено је много волео ову своју животну анегдоту и често ју је препричавао јер то није доживео као пораз, већ као инспирацију. Овај догађај је на неки начин потврдио његову вољу и жељу да се мора наћи начин да се реалност прилагоди жељама срца, посебно ако реалност не нуди могућности да се испита и истражи све што ум замисли.



Јакоб Леви Морено

Када је имао шест година, са породицом се из Румуније сели за Беч, где учи немачки. У адолесценцији почиње интензивно да чита, најпре религијску литературу, једнако јеврејску и хришћанску, Библију и Кабалу. Мало касније га импресионирају радови Серена Кјеркегора, а на њега утичу и књижевници – Гете, Достојевски, Толстој и амерички песник Волт Витмен (Блатнер, 2000). Током средње школе потпуно је одушевљен идејом о сопственој религијској мисији, те са неколицином пријатеља организује неформалну религијску групу. Неко време чак изнајмљују кућу која је служила и као привремени смештај за бескућнике и избеглице. Друго интересовање које се појавило код њега око 1908. било је причање прича, посматрање и учествовање у дечјим играма у бечким парковима, кроз које је увидео како се ниво креативности, виталности и памети проширује када би се деци дало могућности да импровизују игре на основу прича које им се испричају. Постоји податак и да је накратко организовао и позориште за децу где су деца играла представе. Ипак је желео да оде корак даље у односу на ауторе

које је у то време читао и ценио, сматрајући да оно о чему они пишу мора и треба да се преведе у акцију (Блатнер, 2000).

Негде око 1910. Морено формулише идеје које повезују његова схватања о богу, позоришту и другим темама, објавивши књижицу *Позив на сусрет* где се налази песма која се касније често цитира приликом објашњавања суштине психодраме:

Сусрет двоје: очи у очи, лице у лице.
И када ми будеш близу, узећу твоје очи
И ставити их уместо својих.
И онда ћеш ти узети моје очи
И ставити их уместо твојих,
А онда ћу ја тебе гледати твојим очима,
А ти ћеш мене гледати мојим очима.

Заправо, касније, ово што је описано у песми је техника психодраме која се зове замена улога и требало би да интензивира аутентичност људског сусрета.

Од 1911. до 1917. Морено је студент медицине и део његових обавеза био је да помаже начелнику психијатрије са чијим се методама није слагао нити их је подржавао. Био је упознат са Фројдовим делом али сматрао је да од тога нема помоћи за пацијенте јер је фокус превише на патологији, без давања могућности пацијентима да стварају нове аспирације и циљеве, што је за њега била суштина бављења и третмана менталних поремећаја. Пример његових ставова најбоље се огледа кроз анегдоту о њему и Фројду, коју је често волео да спомиње: Морено је као студент 1912. радио на психијатријској клиници у Бечу где је Фројд држао предавање о телепатским сновима. Када је завршио предавање и студенти почели да излазе, окренуо се ка Морену и питао га чиме се бави. Морено је одговорио: “Видите, докторе Фројд, тамо где ви завршавате, ја почињем. Ви сусрећете пацијенте у вештачкој ситуацији ординације, а ја их срећем на улицама или у њиховим домовима, у њиховом природном окружењу. Ви анализирате њихове снове, а ја им дајем храброст

да сањају поново. Ја учим људе како да буду богови.” (Блатнер, 2000)

Још док је био на медицинском факултету, Морено је имао два искуства која бисмо могли да назовемо претечом социјалне психијатрије. Године 1913. сазнао је како држава експлоатише, узнемирава и угњетава сексуалне раднице у Бечу, те је за њих оформио групе самопомоћи. Две године касније, обезбедио је позицију лекара у избегличком кампу и после извесног времена уочио да би нереди који се дешавају у камповима могли да се избегну ако би људи имали више слободе да изаберу са ким желе да живе и раде. У ретроспективи, овај догађај сматра се веома значајним, као зачетак рађања социометрије као технике. Моренове студије медицине и обавезе које је имао као лекар у избегличком кампу нису биле захтевне, те је могао да се посвети и позоришту као и дружењу са локалним интелектуалцима.

Након што је завршио медицину 1917, Морено отвара приватну праксу у Бад Васлау, предграђу Беча. У то време не занима се посебно за психијатрију. Ово је за њега турбулентан али и плодан период. Године 1918. учествује у оснивању и уређивању књижевног часописа *Даимон* који је укључивао прилоге најбољих писаца тог времена. Године 1919. објављује књигу у поетској форми, где из улоге бога говори о сада и овде. Књига је најпре објављена у часопису, а касније и као посебна публикација, *The words of the father (Очеве речи)*. Књига садржи све Моренове теолошке идеје. Отприлике у исто то време, Морено формира прву драмску импровизациону трупу. Био је незадовољан стерилношћу тадашњег позоришта и ограниченошћу класичних драмских текстова. Сматрао је да класични драмски текстови немају довољно спонтаности у себи приликом извођења, те да је потребна реална људска прича која би се импровизовала. Исто тако, сматрао је да позориште мора бити социјално освешћеније и релевантније за читаво друштво. Свој приступ назвао је театар спонтаности (Блатнер, 2000).

Првог априла 1921. Морено је одржао прву сесију театра спонтаности у холу једног мањег позоришта у Бечу. Тада је и први пут искоришћен термин “психодрама” (Карп, М., 1998). Та сесија бавила се питањем и проблемима како би требало водити земљу у политички нестабилној ситуацији након Првог светског рата, а позвао је и публику да учествује у томе. То је био контроверзан догађај и добио је помешане реакције. Морено је извео велики број експерименталних импро представа у оквиру тетра спонтаности (1921–1925), укључујући и “оживљене новине”, где су његови глумци за бечку публику на сцени играли девне вести. Истражујући најбољи начин да створи социјално инклузивну и релевантну театарску форму, дизајнирао је једну од првих “кружних позорница”. Након неколико година рада у театру спонтаности, Морено је увидео да тај рад има терапијских ефеката, како на глумце који изводе представе тако и на публику.

Наредне четири године, до емиграције у Америку, Морено експериментише у оквиру театра спонтаности са разним интерактивним и импро приступима. Период од 1911. до 1923. сматра се “аксионормативним периодом”, пошто су тад настали сви постулати идеје социометријске, психодрамске и социодрамске теорије. Постратна Аустрија била је хаотична и није у потпуности могла да подржи његове експерименте са терапијским театром и применом друштвених наука. Носио се мишљу да оде за Америку или Русију али је изабрао Америку јер је проценио да му треба слободе како би могао да истражује и развија своје идеје. Пошто је био и креатор разних патената, у Америку је отишао 1925. захваљујући патенту који је био претеча магнетофона. Стигавши у Америку, био је изненађен колико је психоанализа тамо популарна, што није био случај у Европи. Када се прилагодио новој земљи и научио језик, за Морена почиње плодносан и инвентиван период живота.

Од 1927. до 1930. наставља да експериментише са импро театром, организује програме у Карнеги холу



Зерка Тоеман Морено

а своје методе демонстрира и у болници Маунт Синај. Године 1931. постаје психијатар-консултант за Синг Синг, пише чланке на енглеском о свом театарском искуству и раним експериментима са интерактивном групном терапијом. У Синг Сингу користи и употребљава социометрију за распоређивање затвореника по ћелијама. Године 1932. сковао је термине “групна терапија” и “групна психотерапија” у својој презентацији на конференцији Америчког психијатријског друштва у Филаделфији. У оквиру Њујоршког лекарског друштва, 1933. приказује социометријске чартове, што сматра зачетком и почетком “социометријског покрета”. Већ 1934. објављује књигу *Who shall survive? – A New Approach to Human Interrelations*, а те године представља психодраму у болници Ст. Елизабет у Вашингтону.

Морено 1936. отвара приватни санаторијум у Бејкону, 60 миља северно од Њујорка, а ту креира и психодрамско позориште као и центар за едукацију професионалаца. Године 1937. почиње да публикује журнал *Sociometry: A Journal of Interpersonal Relations*. Исте године покреће издавачку кућу “Бејкон хаус” због недостатка адекватних издавача за његова дела. Године

1941. гради се и друго психодрамско позориште у болници Ст. Елизабет у Вашингтону. Те године Морено упознаје Зерку Тоеман која долази у његов санаторијум са старијом сестром оболелом од психозе. Први сусрет Зерке и Морена протекао је тако што је она, видевши га, помислила како је то човек кога познаје читавог живота, а он је рекао, “Ето, коначно упознајем своју музу”. Зерка се тада заинтересовала за Моренов рад и наредних осам година учествује у едукацији из психодраме у Бејкону у улози помоћног тренираног ега за рад са тешким пацијентима. Зерка и Морено се венчавају 1949. а после Моренове смрти Зерка је најзаслужнија за оно што је психодрама данас.

Морено 1942. организује Америчко друштво за групну психотерапију и психодраму. У то исто време отвара Институт за социометрију и психодрамско позориште у Њујорку, нудећи отворене сесије за све заинтересоване. Кроз његове сесије и радионице пролазе многи познати терапеути и психолози тог времена: Фриц Перлс, Курт Левин, Абрахам Маслов, Ерик Берн итд. Године 1945. почиње да публикује и други часопис – *Sociatry: A Journal of Group and Intergroup Therapy*. До 1950. Јакоб Леви и Зерка Морено привлаче бројне студената који желе да се едукују из психодраме. После педесетих година, тачније 1954. Морено помаже у оснивању Интернационалне асоцијације за групну психотерапију, што је било прво удружење које је окупљало и обједињавало групне терапеуте различитих психотерапијских праваца. Наредних двадесет година брачни пар путује широм света и презентује психодраму на конференцијама, универзитетима, болницама (Блатнер, 2000.). Током педесетих наставља се третман пацијената у Бејкону а од шездесетих то постаје само институција за тренинг и едукацију будућих психодраматичара. Већ у својим седамдесетим годинама, Морено препушта Зерки да буде главни тренер психодраме.

Након серије можданих удара који га погађају 1974, у својој 85. години Морено престаје да једе и 14. маја 1974. умире у свом дому у Бејкону. Његово дело

наставља да развија и шири првенствено Зерка али и њихови многобројни ученици и следбеници широм света.

ПСИХОДРАМА У СРБИЈИ И РЕГИОНУ

Психодрама у Србију долази крајем осамдесетих година, иако је Морено био у посети Београду шездесетих година XX века, представљајући своју књигу о социометрији и држећи предавање у Дому омладине. Ипак, едукација из психодраме и први пионери психодраме у Србији појављују се крајем осамдесетих. Др Душан Поткоњак доводи психодрамске професионалце из Енглеске а касније наставља да држи отворене сесије, радионице и групе за одређени број заинтересованих професионалаца. Прву генерацију психодрамских психотерапеута у Србији и региону, поред Душана Поткоњака, чине Јасна Вељковић, др Зран Ђурић, др Зоран Илић, др Звонко Џокић (Македонија), др Владимир Милошевић.

Тренутно у Србији постоји шест психодрамских тренинг-организација: Београдски психодрамски центар, Институт за психодраму, Центар за развој психодраме Ниш, Регионална асоцијација за психодраму и интегративну психотерапију, Српска психодрамска асоцијација и Удружење за дечију интегративну психотерапију и психодраму у Суботици. Сва ова удружења имају различите едукативне програме, а кроз сваку од едукација можете постати психодрамски терапеут, а касније, уз додатну едукацију, и тренер и супервизор психодраме. О свим организацијама информације се могу пронаћи на интернету.

ЛИТЕРАТУРА

- Blatner, A. (2000). *Foundations of Psychodrama*. New York: Springer Pub. Co.
- Karp, M. (1998). *The Handbook of Psychodrama*. London: Routledge.



ЈАНА ДАМЈАНОВ је клинички психолог, психотерапеут, тренер и супервизор психодраме.
jancheed@gmail.com

Пише > Адам Блатнер

Позориште и психодрама

Са енглеског превела > Вера Крмпот

Историја импровизација у театру доступна је на интернету (види *Wikipedia: Improvisational Theatre*), али ту се не спомиње допринос особе која је живела пре педесет година, пионира који је поставио театар импровизације још 1921. године у Бечу! Јакоб Леви Морено, доктор медицине (1889–1974), био је геније који се бавио истраживањем теорија социјалне психологије, креативности, спонтаности, сусрета, па чак и теологијом. Средином тридесетих година прошлог века, након што је дошао у Сједињене Америчке Државе, Морено, доктор без образовања у пољу психијатрије, основао је свој санаторијум. Имао је довољно вере у то да његов метод може да излечи ментално оболеле.

Пошто тада нису постојале акредитоване установе, постао је познат као психијатар. (Још неколико њих који нису имали специјализацију из психијатрије на сличан начин су “уврштени” у ову групу јер још увек нису постојале одговарајуће установе нити акредитовани програми).

Морено је постао веома познат као психијатар који је увео психодраму у списак приступа психотерапији. Моренов рад инспирисао је и друге креативне

врсте приступа, као што су уметност, плес и терапија музиком – а касније и драмска терапија.

СОЦИОМЕТРИЈА

Ј. Л. Морено је био и пионир социјалне психологије: на пример, он је први говорио о феномену званом “теле”. Овде би више одговарао термин “повезаност” али Морено је приметио да феномен “теле” може бити и негативан или неутралан. Да би утврдили природу овог феномена, постављали су људима одређена питања о томе колико им се свиђају – или не свиђају – други људи у групи.

Овде је суштина у томе да, историјски гледано, социометрија није повезана само са психодрамом (углавном зато што је Морено развио обе ове гране), већ социометрија заиста одсликава кључни део интерперсоналне и групне динамике, а истраживање ових питања свакако се мора наставити. Социометрији би, заиста, требало признати да она представља почетни приступ приближавања индивидуалне и социјалне психологије односа и група апсолутно свима.

Социометрија укључује очигледан феномен да се људи једни другима свиђају или не свиђају. Али, наравно, постоје различити степени свиђања, а Морено је приметио да нам се неки људи свиђају на другачији начин него неки други. Социометрија није нужно унутрашњи део психодраме, и обрнуто, мада познавање социометрије помаже онима који режирају психодраму у њиховом послу. Али, у ствари, социометрија може да пружи информације онима који раде са другим људима у групи, менаџерима, вођама, наставницима и другима. Често и не укључује медицински модел болести и излечења.

У позоришту продуцент може да одабере улогу редитеља или глумца за овај или онај комад, а тај избор је често под нечијим утицајем. Компетенција није увек очигледна, а различити политички утицаји, па и несвесни утицаји, често имају улогу у томе. За разумевање ове чињенице социометрија може бити кориснија од психоанализе – уколико ово заправо захтева неко посебно разумевање.

Социометрија се односи на психолошку и социјалну динамику која је далеко опаснија него што је то Фројд сматрао за сексуалне односе – поготово данас. Зашто нам се неки људи свиђају а други не утиче на самопоуздање далеко више (барем данас) него откривање сексуалних преференција неке особе.

То је комплексна динамика, а социометрија као део социологије у ствари је тек у свом зачетку. Социометрија проучава све групе. И, заиста, “политички” процеси (било у мањим групама било у целом једном народу) много више су вођени тиме ко се коме допада из нејасних разлога него што смо тога свесни. Социометрија се, на пример, често бави суптилним невербалним сигнаlima као што је реципрочност јер нама се често допадају они којима се ми допадамо. Када ово применимо на динамику театра, чињеница је да једна личност бира један тип човека да режира представу, а други тип да игра одређене улоге. Неко други изабрао би друге личности – сви ово интуитивно

знамо, али Морено се усудио да размишља шта се ту дешава. Људи бирају друге људе а да нису свесни разлога. Овај систем и његови принципи тек су у зачетку истраживања (Blatner, 2000).

Морено је геније који је отворио много различитих врата, као Бенџамин Франклин. Вреди потрудити се да сазнамо више о њему. Али, хајде да се сада усредсредимо на његове експерименте у позоришту.

ВИШЕ ОД МЕДИЦИНСКОГ МОДЕЛА

Због његовог образовања, Моренов рад је углавном посматран са ширег аспекта медицинског модела, али истина је да су његове идеје доносиле много више од терапије болесних: истраживање социометрије и играње улога може се применити и у школама, у предузећима и другим друштвеним организацијама. Осим тога, Морено је допринео промовисању процеса сазревања драмске терапије који се одвијао у неколико смерова.

Морено се на неки начин бавио и театром јер је држао “отворене сесије” на Менхетну, у Њујорку. Ово јесу били позоришни догађаји, не психотерапија. Њихова сврха била је да покажу како психодрама може бити и аутентичнија, стимулативнија и виталнија него класично позориште написаног и увежбаног сценарија које је доминирало у другој декади прошлог века – традиционална форма за коју је сматрао да не поседује аутентичну живост.

Међутим, питања везана за поверљивост и медицинску етику у било ком делу психотерапије посебно су се намножила крајем седамдесетих година, па је овај вид трансдисциплинарног приступа склоњен у страну. У другој половини осамдесетих, након Моренове смрти, сесије психодраме престале су на Менхетну, мада се на неколико других места ова пракса још задржала. Треба, међутим, знати да се Морено није бавио етиком – па ни тиме како неки неетични извођачи могу замаглити неопходне границе – већ је био визионар отворености везане за психопатологију.

И, тако, када се психодрама вратила у главне токове медицинског модела и када је о њој почело да се пише у мејнстрим медицинским уџбеницима (Schreiber, 20??), питања везана за поверљивост и отворене сесије прво су утихнула, а потом потпуно нестала.

Ова пракса настављена је на неколико места, али углавном се може рећи да је замрла. У међувремену, идеја спонтаности (Моренов термин) односно импровизације у театру је расла, а о овоме ће бити речи касније.

Делимично због тога што је природа сексуалности била табу за прву половину двадесетог века, али и због Фројдовог фокуса на сексуалност и у детињству и у другим искуствима, психотерапија је почела да се везује за стриктну поверљивост података. С тачке гледишта јавности, “тајност” ординације указује на поверљивост података, а ово мишљење се задржало до данас. Морено је био још отворенији: сви смо ми неуротични. И заиста, Морено је сковао термин “нормотик” (ја бих ово преформулисао на тај начин да се покаже да се и најздравији међу нама суочавају са изазовима које нам доноси илузија моћи у нашем животу).

СПОНТАНОСТ & ТЕАТАР

Вратимо се Морену: отприлике 1916. године, док је био студент медицине у Бечу, тада једном од најважнијих центара цивилизованог света, Морено је учествовао у културном животу града, а то је укључивало и одлазак у позориште. С обзиром да је био незаушастљив, индивидуалиста и помало бунтовник, налазио је мане друштвеним институцијама тога времена – што није изненађујуће – укључујући и театар. Сматрао је да се изгубила непосредност и истина због покушаја да се представе учине атрактивнијим за што ширу публику. Веровао је да импровизација може у драму поново да уведе одређену дозу свежине и аутентичности.

Сам Морено је првобитно развио одређену форму отвореног театра у Бечу. Назвао га је Театар спонтаности (*The Theatre of Spontaneity*). Морено је о овоме написао књигу почетком двадесетих година, пре него

што је емигрирао у САД. Недавно је књига поново издата (www.lulu.com).

Морено је објавио неколико радова у књижевном журналу чији је био издавач: Дејмон [*Daimon*] (Waldl, 2009?), а затим је 1921–2. године организовао Штегриф-театар (*Stegreif-Theatre*), преведен као Театар спонтаности (доступно на www.lulu.com). Ове представе биле су умерено успешне; коначно, ситуацију након Првог светског рата обележио је економски хаос. Због свега овога, Морено је емигрирао у Њујорк. Организовао је радионице у изнајмљеним просторијама Карнеги хола.

Морено је прво радио у затвору Синг Синг, а затим као консултант у Хадсон девојачком интернату где је наставио своје експерименте из социометрије и написао рад “Ко ће преживети?” (*Who Shall Survive?*) који је означио прекретницу. Рад је објављен 1934. Касније, током тридесетих година, све ово развило се у психодраму која се углавном приказивала као део било амбулантне било болничке терапије. Почетком четрдесетих Морено је почео да организује “отворене сесије” у изнајмљеној канцеларији коју је претворио у мали психодрамски студио на Менхетну.

ДАЉИ ИСТОРИЈАТ

Моренове покушаје да постане успешан финансијски помагао је његов брат Вилијам, а онда је Морено добио понуду за финансирање и одржавање психодраме у једном студију у Бејкону (*Beacon*) на реци Хадсон, стотинак километара северно од Њујорка. Ту је организовао санаторијум где је лечио ментално оболеле током неколико деценија средином двадесетог века. Психоанализа се развијала помало и у овом правцу, па зашто не и Моренов метод психодраме? То је његов назив за примену импровизованог театра у медицинском моделу.

Иако је због економских разлога Морено ишао у смеру професионализације свог приступа, његова права визија заправо превазилази медицински модел.

Постојало је неколико књига о игрању улога и социодрамама које су се користиле у образовању и у пословању, али чак и модерна литература погрешно назива психодраму “методом терапије” када је она, заправо, много више од тога.

Током година “групе сусрета” (*encounter group*, од 1964. до 1980) терапија је постала отворенија јер је много више људи, цела једна субпопулација, била вољна да “открије све” у групама за остваривање људског потенцијала. То није било позориште *per se*, али јесте испуњавало Моренов циљ да самооткривање постане катарзично искуство за велики број људи (Treadwell, 1974). Била је то, могло би се рећи, нека врста локалног театра.

Не знам за било какву везу између Морена и признатих личности на пољу уметности и театра. Да ли је радио са позоришним људима или се дописивао са неким од њих? Не знам за било какву кореспонденцију са Гротовским и/или Станиславским. Морено је, на неки начин, стајао сасвим сам.

ОСТАЛА ДЕШАВАЊА У ТЕАТРУ ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Импровизовано наступање настало је веома давно, нема сумње и пре изума писма. У ренесанси помешало се са структуром комедије дел арте у Италији и целој јужној Европи. Али, током деветнаестог и почетком двадесетог века импровизација у театру је скоро потпуно нестала, све док се није појавила истовремено на неколико места, а организовали су је људи који нису знали једни за друге: међу њима је, разуме се, био и Морено. У Енглеској, од раних тридесетих па све до краја педесетих, Питер Слејд бавио се радом на дечјој драми. У САД Виола Сполин (Viola Spolin), постепено превазилазећи своје бављење само децом, између тридесетих и шездесетих година прошлог века (Blatner, 2007), развила је методе кроз које је њен син Пол Силс (Paul Sills) утицао на настанак Театра импровизације.

Све ово је на неки начин остварење Мореновог сна о психодрамама која превазилази чисто медицински модел.

Што се тиче импровизације у театру, Кит Џонстон (Keith Johnstone) пише о овим новијим субформама у позоришној уметности.

Кит Џонстон, професор драме импровизације, одрастао је у Енглеској, а онда је постао наставник на Универзитету у Калгарију, у Канади. Џонстонове реакције биле су врло сличне Мореновим. Он је сматрао да је позориште постало претенциозно због чега обичан човек из свакодневног живота није ни помишљао на одлазак у театар. Џонстон је желео да приближи театар људима који су иначе одлазили на спортске мечеве, а то је иста она публика за коју је писао Шекспир у своје време. Више о његовом и раду Виоле Сполин може се наћи на Википедији.

Круг се затворио настанком новог поља које се назива “примењена импровизација” што је део Театра импровизације. Седамдесетих година неколицина је увидела да напори да се буде спонтанији могу побољшати креативност у бизнису. Морено се овога досетио целу једну генерацију пре њих, а и други су писали о примени играња улога у бизнису и образовању (... Shaftel и др.). У претходних петнаестак година о примењеној импровизацији одржане су бројне конференције, многе од њих међународног карактера.

Модерна позоришна импровизација почела је као вежба драме за децу, што је била стандардна пракса у образовању почетком двадесетог века захваљујући покрету за прогресивну едукацију коју је иницирао Џон Дјуи (John Dewey) године 1916. Више о овоме прочитајте под одредницом театар импровизације на Википедији.

Вежбе импровизације даље је развила Виола Сполин од четрдесетих па све до шездесетих година прошлог века, сумирајући све у својој књизи *Импровизација за позориште* (*Improvisation For The Theater*). Ово је прва књига која пружа прецизне технике за учење и подучавање театра импровизације. У Канади седамде-

сетих, британски драмски писац и редитељ Кит Џонстон написао је *Импро: импровизација и театар* (*Impro: Improvisation and the Theatre*), књигу у којој развија своје идеје о импровизацији, а измислио је и Спорт-театар (Theatre-sports) који је постао темељ модерне комедије импровизације и инспирација за популарни телевизијски шоу “Чија је следећа реплика?”.

Сполин је утицала на прву генерацију модерних америчких импровизатора у трупи The Compass Players, у Чикагу, што је довело до стварања трупе The Second City. Њен син, Пол Силс, заједно са Дејвидом Шепардом (David Shepherd) основао је The Compass Players, а након тога The Second City. Ово су прве две организоване трупе у Чикагу, а модерна уметност импровизације у овом граду базира се на њиховом раду.

Многа “правила” комедије импровизације првобитно су формализована у Чикагу крајем педесетих и почетком шездесетих, првобитно у оквиру трупе The Compass Players, чији је редитељ био Пол Силс. Тврди се да је Дејвид Шепард углавном био тај који је стварао филозофску визију ове трупе, док је Илејн Меј (Elaine May) одиграла кључну улогу у развоју премиса за развој импровизације. Мајк Николс (Mike Nichols), Тед Фликер (Ted Flicker) и Дел Клоуз (Del Close) били су њени први сарадници. Када је трупа The Second City започела рад 16. децембра 1959. (редитељ Пол Силс), његова мајка Виола Сполин започела је обуку нових импровизатора кроз низ часова и вежби које су постале окосница модерне обуке у импровизацији. До средине шездесетих, Виола Сполин је часове препустила свом протежеу.

Истовремено, трупа Кита Џонстона The Theatre Machine која је настала у Лондону, кренула је на турнеју по Европи. Из овога је настао Theatresports, прво стидљиво, на Џонстоновим радионицама, а затим пред публиком када се преселили у Канаду. Торонто је постао дом за богату традицију импровизације.

Године 1984. Дик Чудноу (Dick Chudnow) основао је ComedySportz у Милвокију, Висконсин. Даљи развој

везан је за стварање ComedySportz-Madison (WI) 1985. године. Прва Лига комедије Америчког националног турнира одржана је 1988. а учествовало је десет тимова. Лига је сада позната под именом Светска лига комедије и састоји се од 24 града из свих крајева света.

Корени модерне политичке импровизације укључује рад Жежија Гротовског у Пољској крајем педесетих и почетком шездесетих, “хепенинг” Питера Брука у Енглеској касних шездесетих, “Форум театар” Аугуста Боала (Augusto Boal) у Јужној Америци почетком седамдесетих и рад трупе The Diggers’ шездесетих година у Сан Франциску. Нешто од овога водило је до стварања стилова чисте импровизације, док су други просто дали допринос вокабулару театра и представљали су, укупно гледано, авангардне експерименте.

До почетка шездесетих идеја да је импровизација важна јавила се код уметника који углавном тада још нису ни били чули за психодраму (Кит Џонстон и остали). Идеја да се импровизација може користити и да би се побољшао морал и креативност, створила је нови изданак назван “примењена импровизација” и сада имамо неколико хиљада позоришних уметника који се искључиво или претежно баве овом врстом посла.

Идеја употребе у терапији није једина: Морено је примењивао свој метод импровизованих активности које личе на драму и у школама, као социодраме, и у бизнису, као играње улога. Данас, сматрам да овај метод укључује психотерапију али је значајно шири од ње; он је начин за промовисање креативности и начин за решавање проблема у разним контекстима.

У међувремену, појавило се неколико нових грана психотерапије. На пример, почетком седамдесетих година Џонатан Фокс (Jonathan Fox) спојио је свој сопствени драматизован бекграунд са Мореновом визијом и тако су он и његова супруга створили Плејбек театар (Playback Theatre). Јавила се и драмска терапија која је донела нове импровизоване драме, без сценарија, које су постављали непрофесионални аутори, а појавио се и покрет Развојне трансформације (*Developmental*

Transformations) као резултат рада Дејвида Рида Џонсона (David Read Johnson), пионира драмске терапије.

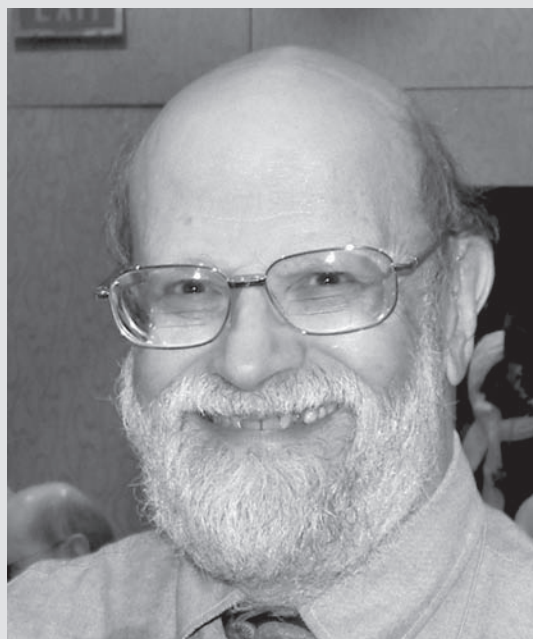
Значајни су и други видови примене. Постоје трагови да је Театар потлачених Аугуста Боала заправо посејао семе психодраме.

Све наведено је изазов ономе што ми познајемо као театар. Да ли је то забава за пасивну публику или нешто што им пружа мотив да се и сами укључе?

Сама психодрама примењује неке елементе театра у својим напорима да промовише креативност како индивидуе тако и колектива. Овај метод започео је као једна форма психодраме у медицинском моделу, али Морено је желео да то буде метод који има широку примену у многим другим контекстима. Као библио-драма, он се могао бавити истраживањем светих текстова и, заиста, истраживањем било којих контроверзних прича и историјских догађаја. Новије књиге са темом “Шта да је...” прошириле су оно што је некада био чисто школски приступ на “другу страну историје”.

У библио-драми чланови групе попуњавају драмске делове традиционалних прича које су познате већини у групи. Прича се казује, чланови групе се добровољно пријављују за одређене улоге и, мало помало, ситуација се развија. Може се рећи да људи играју своје улоге кроз импровизацију, додајући тако и своју причу. Ово чини акцију много живљом и даје јој додатно значење. Тај приступ укључује Моренову магичну реч “ако” у приче које сви ми знамо. Он у причу додаје и елемент истраживања, односно испитивања ума групе.

Као што сам рекао, отприлике од 1938. године па током дужег временског периода, Морено је испробавао драмске технике импровизације на начин прилагођен психодрама, да би помогао пацијентима с менталним проблемима да разреше своје недоумице. Али, иако је Морено понекад писао о примени психодраме изван контекста психијатрије – на пример, у образовању – његови методи су погрешно приписани искључиво методу лечења ментално оболелих. Наравно, овде желим да истакнем да методи психодраме могу



АДАМ БЛАТНЕР, доктор медицине, консултант у пројекту “План позоришне инклузије” (*Theater Engagement Plan*), једини сертификовани тренер психодраме у Сједињеним Америчким Државама, такође и психијатар; доживотни сарадник Америчког удружења психијатара. Два пута га је сертификовао Одбор за децу и одрасле / адолесцентну психијатрију. Пензионисао се из активне клиничке праксе и, уместо тога, посветио се писању и држању предавања о “психолошкој писмености” у жељи да подстакне виши ниво социјалних и емоционалних вештина у популацији и тако пружи допринос развоју менталне хигијене. На пољу психодраме, Блатнер је добитник највишег признања из ове области, “Ј. Л. Морено награде” за животно дело. Аутор је три најчешће коришћене књиге о тој теми као и великог броја објављених радова.

бити примењени у разним другима аренама живота од којих многе немају везе с болешћу, као што је примена у раду полиције, у образовању и сл. (Blatner, 1999).

У сваком случају, усудио сам се да преименујем психодраму у “Акционо истраживање” јер реч “психодрама” је често погрешно схваћена, из разних разлога. Један од тих разлога је то што се психодрама превише често везује само за психотерапију, као да се метод може користити само на тај начин. Али, у ширем смислу, акционо истраживање помаже људима да увиде колико ми заправо улога имамо у свом животу. Један од “терапеутских” благотворних дејстава овог метода свакако је и то што он децентрализује улогу болесника; он тврди да је болест само једна од страна неке личности.

Улога, успут буди речено, јесте назив за било коју комплексну врсту понашања која се може идентификовати, остварити, демонстрирати. Морено је истицао да је целина једне особе заиста сума нечијих улога, а ја бих додао да су те улоге веома, веома динамичне. Неке улоге развијају се кроз развој разних вештина; друге улоге се запостављају. То је добра ствар, тај концепт улоге: ја често поистовећујем улогу са концептом “ноте” у музици.

Емпатија се може научити кроз употребу концепта улоге да би се уоквирио разнородан процес имагинативне идентификације: ми играмо одређену улогу и прилагођавамо је својим другим улогама, али и заједно са другом особом према којој развијамо емпатију, користећи при том њену/његову повратну информацију, те нас та особа – на неки начин – води кроз цео тај процес. Тако, емпатија користи нашу интуитивну склоност да играмо улоге и ми проширујемо своје капацитете за емпатију.

ПРИМЕЊЕНА ИМПРОВИЗАЦИЈА

Импровизација у театру има историју дугу неколико векова (Casson, J.). Углавном је тај театар нестао са сцене почетком и средином двадесетог века, али “импровизација” се поново појавила кроз форму ко-

медије у театру шездесетих година, а затим почетком седамдесетих и још више у касним деведесетим драма импровизације је коришћена у бизнису, развоју заједница и у другим неклиничким видовима примене. Сада постоји неколико хиљада људи – многи од њих често имају искључиво позоришно, а не и медицинско искуство – који се баве применом драме импровизације у многим неклиничким контекстима. Више на: <http://appliedimprovisation.org/whatitis.html>

И, заиста, драма импровизације проширила се на већи број сродних аспеката:

- креативна драма деце и адолесцената
- одрасли уче импровизацију као вид забаве
- развој импровизације као вид позоришне забаве у протеклих неколико деценија
- телевизијски шоу-програми који приказују комедију импровизацију, као на пример *Чија је то уојшће рејлика*.
- развој професионалне телевизијске мреже *Applied Improvisational Network* и свих њених активности.

Драмска терапија је разнородни скуп који укључује много различитих стилова примењене драме, углавном у сврху психотерапије, али и за лични развој и у друге сврхе – духовни развој, развој мира у свету, за рекреацију (као *Developmental Transformations*) и сл.

ПСИХОДРАМА

Иако се у свим овим пољима користи играње, продуцирани и изрежирани театар мора све да “сведе” на одређену меру, да измонтажира и уреди све што се приказује; у томе се много ствари изгуби и добија се један готов, фиксирани производ за публику. У психодрамама се много више ради о самом процесу него о готовом производу: оклевања природно припадају представи јер људи не нуде дефинитивне, фиксне одговоре. Они мењају наклоност од једне до друге улоге, од улога које им се свиђају до оних које им се не

свиђају, па све до улога за које нису сигурни да ли им се свиђају или не. То је стварни људски приступ. Чак је и Хамлет и свом монологу “Бити или не бити” јасно исказао ту недоумицу.

Истина, неке драме постављене на сцени приказују одређене амбивалентности, али већина људи ту осети и доживи ствари као коначне одреднице – или волиш или мрзиш – што је далеко од стварног живота. Спектар који пружа мелодрама – један херој и један негативац – значајно је ужи од комплекснијег и нефиксираног концепта психодраме. Постоји много могућности за маневар у психодрамаи који просто не постоји у позоришту, само се можда понекад јави у драмској терапији. На пример, могућност да протагонисти играју различите верзије самог себе, или могућност да два или више глумаца играју као алтернација и тако креирају различите форме улоге.

ПРОМЕНА ИМЕНА МЕТОДА У АКЦИОНА ИСТРАЖИВАЊА

Предлажем нови термин за психодраму. Између осталог, већина људи мисли о томе као о психотерапији. Психодрама се заиста јавља и у том виду, али има и много ширу примену у едукацији, бизнису, продубљивању духовности, развоју заједнице итд.

Остали разлози за промену имена:

1. Назив “психодрама” користи и један рок бенд, тако да веб-претраживање може дати чудне резултате.
2. Израз се погрешно користи да опише било коју ситуацију која је компликована због психолошких фактора или лудости.
3. Многе психодраме су и социодраме – оне подразумевају испитивање друштвених веза, чак и културних импликација проблема. То није само проблем појединца.
4. Психодраме не морају да буду драматичне.

5. Значење драме се променило у смислу акције коју често карактерише напетост и која је често тужна и/или застрашујућа. Током 30-их, када је Морено измислио овај термин, драма је укључивала комедију! Сада више не.

На сличан начин префикс “психо” имплицира да је проблем у уму протагонисте; међутим, често проблем лежи заправо у окружењу, другим људима, улогама које играмо. Односно, истраживање укључује и “социо” аспект – мрежу друштвених контаката заправо – протагонисте у истој мери у којој укључује и “социо” аспект.

Већина њих који се баве психодрамом заправо се баве њеним истраживањем а не пуким приказивањем. Зато је термин “акционо истраживање” бољи.

А шта је са термином “играње улога”? Он је у реду и неки аутори га чак користе и као наслов. Међутим, многи људи сматрају да је термин “играти” помало тривијалан, а он то не треба да буде.

Циљ акционог истраживања је само повремено катарзичног карактера. Често овај процес треба да испита начин на који бисмо могли прићи неком проблему. Све то су разлози зашто предлажем промену назива.

Позориште, наравно, може у одређеној мери бити катарзично јер на уметнички начин приказује ситуације и помаже људима да речима искажу своја осећања. Многи људи не могу то да постигну без помоћи других. Технички термин је “алекситмија” (*alexithymia*) што значи недостатак способности да читају (корен речи = *lexi*) своја осећања (део – *thymia*). Театар јесте погодан за ово, посебно за људе који мало или никако не читају.

Другим речима, проблем са позориштем је да га изводе људи које тај проблем не дотиче стварно. Проблем са извођењем, с друге стране, јесте у томе што прескаче оно тентативно и истраживачко у корист крајњег решења. Али, ово може бити досадно публици која није укључена. Ако би они играли улоге, они су и део истраживачког процеса.

Друго, оно што “ради” у једном случају не мора да буде добро и у другом. Надаље, “решење” може бити тек привремено, док се не нађе боље. Под три, Морено је био више заинтересован за креативни процес него за сам производ. Другим речима, постоје битне разлике између позоришта прецизно написаног и увежбаног текста и психодраме. Драмска терапија је негде на средини. Она не укључују само једну форму већ пружа више подформи. То је категорија која нема један посебан “ортодоксан” формат.

Кључно је то да театар наставља да се развија. Постоји велики број књига о театру импровизације, примени импровизације не само у терапији већ и за јачање креативног одговора у образовању, пословању и сл.

Људи се боље сећају прича него академских текстова – чак и међу оном групом која полако нестаје а бави се читањем књига. Мешавина театра и истраживачких искустава доноси нови живот и нову димензију театру двадесет првог века.

ЛИТЕРАТУРА

- Blatner, A. (1996). Chapter 8: Applications of Psychodramatic Methods. In *Acting-In* (3rd ed.). New York: Springer Publishing Company.
- Blatner, A. (Ed.) (2007). *Interactive & Improvisational Drama: Varieties of Applied Theatre and Performance*. New York: iUniverse.
- Improvisation. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Improvisational_theatre
- Johnstone, K. (1975?) *Impro. (Methuen)*
- Sweet, J. (.). *Something Wonderful Right Away (Limelight)*.
- Casson, John. (1998b). The stage: the theater of psychodrama. In: M. Karp, P. Holmes, & K. Bradshaw-Tauvon, (Eds). *Handbook of Psychodrama*. London: Routledge.
- Casson, John. (1999a). Dramatherapy, psychodrama and dreamwork. *Journal of British Association for Dramatherapists*, 20.
- Casson, John. (1999b). Evreinoff and Moreno: monodrama and psychodrama: parallel develop-ents or hidden influences? *Bulletin of the British Psychodrama Association*, 14, Nos 1 & 2.
- Casson, John. (2000a). Living Newspaper: theatre and therapy. *The Drama Review*, 44, 107–122.
- Casson, John. (2000b). Maxwell Jones: dramatherapy and psychodrama, 1942-9, *Journal of the British Association of Dramatherapists*. 22.
- Casson, John. (2001a). J. W. von Goethe and the Reil: theatre therapy one hundred years before Moreno. *The British Journal of Psychodrama & Sociometry*, 16, 118–127.
- Impromptu Magazine. <http://www.lulu.com/us/en/shop/jacob-l-moreno/impromptu/paperback/product-18847707.html>
- Moreno, J. L. (1923, 2011?) *The Theatre of Spontaneity. (Reprinted!)* Wwww.lulu.com (And other books of Moreno's)
- Scheiffele, Eberhard. 1995). *The Theatre of Truth: Psychodrama, spontaneity, and improvisation: the theatrical theories and influences of Jacob Levy Moreno.* (Google books)
- Treadwell, Thomas W. & Treadwell, Jean. (1973). The pioneer of the group encounter movement. *Group Psychotherapy & Psychodrama*, 25, 16–26.
- Waldl, R. (2009?). J. L. Moreno's Influence on Martin Buber's Dialogical Philosophy.
- Robert Waldl (Vienna, Austria) Presented at the ASGPP conference. Also published: <http://www.blatner.com/adam/pdntbk/BuberMoreno.html>

Пише > др Марио Ј. Бухбиндер

Напомене о односу између психодраме и позоришта

Са енглеског превела > Вера Крмпот

ПСИХОДРАМА И ПОЗОРИШТЕ

Термини везани за позориште и психодраму преплићу се у овом тексту.

Психодрама настаје спајањем позоришних модалитета са проблемима, сценским поставкама и покушајима да се разреше сукоби међу људима.

Од свог настанка, психодрама у себи инкорпорира позориште и не престаје то да чини, а у ту сврху она покушава да пружи критички и креативни осврт на људско биће уопште, на психу и на позориште.

На Институту за маске који је створила и води Елима Матозо, обавили смо истраживање о односу између психодраме и позоришта у протеклих четрдесет година. Укључена су и питања која се тичу маске, тела, игре, речи и сцене. Наша сазнања преточена су у неколико наслова: *Poética de la cura/Poetry of Healing/Поеџика излечења*, *Poética del desmascaramiento/Poetry of Unmasking/Поеџика гемаскирања*, *Mapas del cuerpo/Body Maps/Маје тела*.

СТВАРАЊЕ СУБЈЕКТА И ЊЕГОВЕ/ЊЕНЕ МАСКЕ САСТАНАК НА СЦЕНИ

Теоретска питања сусрећу се у центру психодраме, на сцени, за коју нам се чини да одумире и уступа место акцији и интуицији насупротив драматизацији.

У тренутку рефлексije, појављују се, између осталих, антрополошка, филозофска, естетска, психолошка, психоаналитичка и религиозна питања. Појављују се питања која нам омогућавају да стекнемо потпуније разумевање, оставимо по страни догматизам и покушамо да у целини сагледамо сву комплексност људског бића које стоји на сцени.

Проблеми овога света јављају се на сцени, у ликовима.

Противречности из стварности повезане су у да тој структури субјективитета.

ТЕОРИЈА СЦЕНЕ

Постоје одређени аспекти позоришта који нам, у психодраму и Моренову теорију, помажу да разумемо једну сесију психодраме.

Под “теоријом сцене” подразумевам скуп дисциплина које нам појашњавају сцену. Она се састоји из позоришних теорија, као што је семиотика из које је настала трагедија; достигнућа Морена и психодрамског покрета; из сцене посматране с тачке гледишта психоанализе; односа сцена-фантастика; одређених аспеката историје позоришта, као што су однос између натуралистичког и епског театра, проблем презентације, однос између тела, маске, геста и речи, однос између отеловљене речи и поетске речи итд.

ПРЕДСТАВЉАЊЕ И КОНСТИТУИСАЊЕ ПСИХЕ

Иста реч “представљање” (енгл. *representation*) користи се у шпанском језику да би се дефинисала, на пример, представљања у равни психе, позоришта и семиотике. Након почетне фазе где не постоји разлика између мајке и детета, започиње диференцијација где почиње да се развија пуни објекат који, затим, чини психу детета. Заправо, психа се састоји од представљања говора, ствари, наклоности, исл.

Представљање развија и ствара активност психе, а састоји се из душе и тела.

Време је, затим, да дете створи и инкорпорира језик. Првобитна репресија доводи до раздвајања између онога што је представљено и објекта. То је, истовремено, историјски тренутак (тренутак у историји субјекта) али и митско време (време које ће се понављати током живота особе и групе). Одвојени и повезани субјекти. Одвојени, до нивоа где постоји полазна тачка пре које није било језика, а након тога језик постоји. Повезани, као неразликовање између историјског и митског. Прелаз од магме, од места где не постоји диференцијација, и од хаоса, до тачке где се налази представљање.

Позоришне и сесије психодраме постављене су на сцену позоришта фантастике и стварности, као индивидуалне и колективне; оне су фантазмагорична продукција са претходним текстом или без њега. На сцену доносе изворни тренутак који наставља да се поново ствара на различите начине. Све ово варира од хаоса, магматског и оригиналног с једне стране, и свемира, диференцијације и споредног, с друге.

ОСОБА – КАРАКТЕР

Психодрама се првенствено бави драмом дате особе. Позориште ставља драму ликова у акцију, кроз особе.

Овако гледано, позориште омогућава већи одмак.

Позориште се не бави драмом извођача особе-глумца, већ драмом лика. Психодрама се бави драмом самог глумца, а то је драма особе. Од драме у посебном смислу, психодрама покушава да прерасте у универзални аспект конфликта, да му подари ново значење кроз друге приче и митове. Из оног универзалног у драми, позориште иде ка појединачном у гледаоцу, ка његовом/њеном начину да буде укључен.

ДВА РАЗЈАШЊЕЊА:

1. Видимо да се начин на који су глумац и гледалац укључени у натуралистичко позориште разликује од, на пример, начина укључивања у епском театру.
2. Ове разлике између психодраме и позоришта јесу и апсолутне и релативне када се гледа важност глумца као особе и ликова у сваком од њих. То је још више изражено у различитим видовима театра. На пример, у театру транс, особа и њени митови и маске имају централну улогу.

ПОЗОРИШТЕ И ПРЕДСТАВЉАЊЕ

Какав је однос између позоришног представљања и психодраме?

Шта је присутно у позоришном представљању? Који се феномени јављају на сцени? Шта се представља о субјекту и о свету када се представља позориште?

Може ли позориште опстати у свету медија, телевизије, интернета итд.?

Позориште упорно одбија да избрише “телесни однос” међу људима.

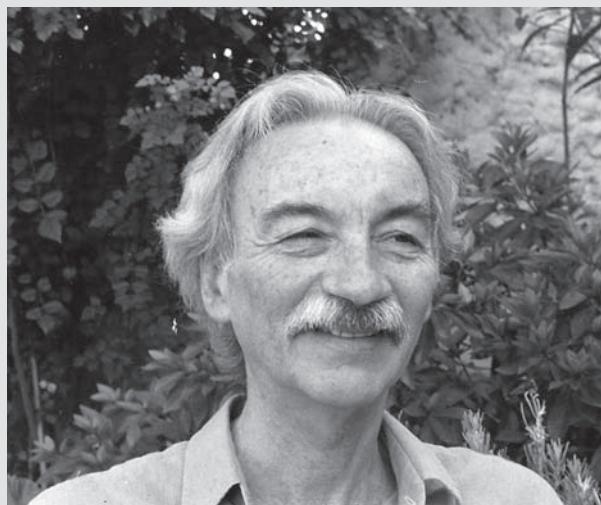
Позориште јесте представљање плус фикција плус људско присуство. Са ове тачке гледишта, оно побија де-реализацију такозваног постмодерног друштва.

НЕКИ МОМЕНТИ ИЗ ИСТОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

Као психодраматичари, треба да уочимо одређене аспекте историје позоришта јер смо у њу урођени, свесно или несвесно. Ја ћу се овде осврнути на четири тренутка: дионизијски фестивали, почеци трагедије, натуралистичко позориште и епско позориште. Овај преглед има за циљ да актуелизује, на пример, одвајање (удаљавање) у односу на идентификацију епског театра или мистерије средњовековних еухаристијских представа.

Дионизијски фестивали су најважнији догађаји пре настанка грчке трагедије западног театра. То су славља у част Дионизија, бога вина, у част МАСКЕ, ноћи, мистерије и сна. То су били огромни фестивали, ритуали који су укључивали плес, перформанс, костиме, музику и секс. Хаос је превладавао над аспектом Аполона (представника организованости и поретка). У историји позоришта, Дионизијев дух се увек појављује приликом славља. То је повезано с међуодносом фестивала, позоришта и ритуала.

Пракса психодраме укључује ове елементе, као и митске елементе.



МАРИО Ј. БУХБИНДЕР. Психоаналитичар и психодраматичар, писац, песник. Члан је и оснивач Удружења психодраме у Аргентини. Оснивач и директор Института маске. Објавио је већи број књига и есеја о психотерапији, групама, психодрами, раду с телом и маском као и књиге поезије и књиге о позоришту.

Постављао је представе с маскама. Бави се предавачким радом и организовањем радионица у Аргентини, Чилеу, Бразилу, Мексику, Уругвају, Шпанији, Италији, Швајцарској, Финској, Русији, Пољској и Сједињеним Америчким Државама.

Његове три објављене позоришне драме су *El patio/The Courtyard/Двориште*, *Siempre te esperaré/I'll Always be Waiting for you/Чекаћу те заувек*, *Amor clandestino/Secret Love/Тајна љубав*.

Неки његови есеји и књиге поезије преведени су на португалски и француски.

Dr. Mario J. Buchbinder
mario@buchbinder.com.ar
The Mask Institute: mascarainstituto.com.ar

Могуће је да страхови и отпор драматизацији имају везе с несвесним присуством ових фестивалских радњи.

ОДСУСТВО ЗНАЧЕЊА. ПОРЕКЛО ТРАГЕДИЈЕ

Едип напушта место где је, наводно, рођен. Пророчица га је упозорила да ће убити свог оца и оженити се мајком. Он напушта место за које мисли да је његово место рођења, али завршава на правом месту рођења: у Теби. Питања без одговора присутна су свуда у Софокловом тексту. То су места бесмисла и празнине.

Хамлетовска празнина. Мучен сумњама, он се пита: “Бити или не бити” и не зна одговор.

У бекетовском позоришту постоји усаглашеност између празнине и хаоса. Постоји осећај изгубљености, незнања. То је хаос настао из празнине, и празнина из хаоса.

Када на сцену поставља било празнину било хаос, позориште ствара предуслове за њихово присуство, брине о њима. Омогућава да буду процесуирани.

Нити се скрива нити разрешава. Моћ позоришта видљивија је у постављању загонетке него у њеном разрешавању. Позориште просто поставља загонетку на сцену, пред очи гледаоца.

Све ово везано је за креативну тишину. Тишина, као писац пред празним листом хартије. Ако не постоји празнина и тишина, не постоји могућност за писање. Писање подразумева да допустимо неким другим гласовима да се чују из те тишине, и да пустимо писца да их запише.

ЕПСКИ ТЕАТАР – НАТУРАЛИСТИЧКИ ТЕАТАР

Чини се да је објашњење односа између натуралистичког и епског театра кључно за психодраму. Станиславски, руски редитељ и професор позоришне уметности, најрепрезентативнији је представник натуралистичког театра двадесетог века.

Бертолд Брехт је редефинисао епски театар. Био је писац, редитељ и теоретичар.

Идентификација је посебно наглашена у натуралистичком позоришту. Онај ко глуми одређени лик јесте тај лик. Он то мора да осећа кроз сопствену историју. Ако не створим Хамлета из самог себе, из сопствених сумњи, знања, мог сопственог незнања шта се десило с мојим оцем, ја то никако не могу да одглумим. Исто је са било којим другим ликом у позоришту. Дакле, идентификација глумца са ликом је кључна ствар, мада постоје различити нивои диференцијације.

У ДРАМАТИЗАЦИЈАМА НАГЛАСАК ЈЕ НА ИДЕНТИФИКАЦИЈИ

Када некога питамо “Јеси ли унутар или изван драматизације?”, “Да ли је то идентификација са твојом сопственом драмом или је изван тога?”, ми тражимо идентификацију. Ту мора да постоји емоција, иначе се не сматра психодрамом.

Код епског театра, Брехт каже нешто друго. Наглашава отуђење: глумац, понекад, мора стајати изван. Глумац развија различите процедуре за то. На пример, глумац објашњава усред представе: “Ликови се боре за комад хлеба.” Брехт истиче да је емоција подједнако важна као и рефлексивност.

Неки психодраматичари истичу идентификацију сматрајући је јединим путем ка излечењу.

Драмска продукција дешава се и из идентификације и из отуђења.

Жена пацијент има са мајком озбиљну свађу коју не успева да разреши. Због своје љутње, каже: “Не могу да изађем одавде, мајка ме држи заробљеном.” Ја ту предлажем замену улога а она је и даље заробљена у тој дуалној и симбиотичкој ситуацији. Предлажем дистанцирање од сцене, “остајање изван” на... рецимо... два метра. Питам је: “Шта видите?”

Драматизација овог модалитета је прекинута, а друга се јавља тамо где је присутан други простор. Постоји привремена временска пауза, а и процес идентификације је заустављен. Координатор игра улогу онога који прекида. Ствара се ефекат отуђења.

Остали ресурси за стварање отуђења у позоришту су: знаци који појашњавају шта ће се догодити, приказивање “простора иза сцене”, на пример, допуштање публици да види распоред осветљења, расположење, промене на сцени итд.

ПИТЕР БРУК

Питер Брук каже да Станиславски ствара из идентификације; Гротовски, пољски редитељ, ради са “огољеним глумцима”. Не зато што су глумци дословно наги на сцени, већ зато што скидају маске као чин огољења. Брехт, са друге стране, ради на отуђењу. Према Питеру Бруку, не постоји разлог зашто бисмо се држали искључиво једне оријентације; он сам уводи различите видове сценске продукције.

АРТО

Као што Арто каже, “Позориште је као куга. Куга бира успаване слике, латентне поремећаје, а затим их изненада активира тако што их претвара у њихове најекстремније форме гестова. Позориште те гестове доводи до пароксизма. Позориште изнова открива појмове личности и архетипа који функционишу као удари тишине, као паузе, лупање срца, узбуђење лимфних токова, запаљиве слике које нападају ум који се изненада буди. Позориште се може доживети само од тренутка где оно немогуће заиста отпочиње и где сценска поезија храни и подгрева приказане симболе.”

НОВИ ТЕАТАР

Овде се мисли на естетику која се односи на такозвани Нови театар и поетику тог театра. Де Марини, када коментарише Квартуђијев театар, истиче да се овај угледа на бекетовски театар у тражењу рецитативног, апстрактног, геометријског и хладно формализованог стила, како у фоничним емитовањима тако и у гестовима. Другим речима, ради се о не-психолошкој, не-наративној и не-реалистичној употре-

би речи, геста и сценографије. Тврди да реч треба да изгуби своју логичку и психолошку функцију комуникације да би се ослободило место за комуникацију која је више ритмичка и фонетска. Ово се односи на такозвани поетски театар у смислу да овде није реч о довођењу поезије на сцену, већ о стварању поезије кроз сцену, коришћењем речи као њене стварне и магичне моћи да евоцира и ствара, а тамо где Квартуђи цитира Бена, он каже да онај ко није песник у сцени није ни глумац... Један други аутор каже да је глумац физиолошки песник.

Позивање на Нови театар и на поетски театар односи се на поетику демаскирања и излечења и на театар маске. Овде мислим, на пример, на значај тога како је нешто изречено, и на употребу посебног говора тела за то. Поетски театар жели да изнађе тело, не толико због дисциплине, већ због открића. Можда га тражи заправо негде још даље од дисциплине. То јест, не пориче је, већ је превазилази. Ослобађамо се устаљених мудрости о томе шта би тело требало да каже да бисмо могли да увидимо различите начине откривања истине кроз тело, лик и сцену. Ова жеља за открићем односи се на ослобађање од културних образаца јер људска бића морају да потисну своје нагоне и одбаце оно што није у устаљеном поретку културе, да би могли да постану део друштва.

У оваквој представи долази заправо до демаскирања речи и тела схваћених као институције културе; на пример плес и позориште у њиховим замрзнутим аспектима, покренутих као средство поновног откривања њихових виталних, основних, разоткривајућих, поетских аспеката.

ДРУГАЧИЈА ЛОГИКА

Неке драматизације носе ознаку прошлог века због њиховог реализма и натурализма; ово је легитимно и повезано је са јединственошћу човека и очувањем културе. Позориште и модерна уметност уопште настали су као доказ, из различитих перспектива, комплекснос-



Театар маски, фото: Марио Ј. Бухбиндер

ти човека. Имена као што су Пикасо, Кандински, Шенберг, Бекет и Јонеско, између осталих, сведоче о томе.

Понекад се чини да овај развој није дотакао (психодрамску и позоришну) сцену. Те две сцене показују контрадикцију савременог света (која јесте понекад неподношљива) и покушавају да је униште. Виникот је имао обичај да каже да се морамо придржавати супротних крајева парадокса.

Постоји грчка реч *ápeiron*, што значи “бесконечно”.

Бесконечно у смислу простора и времена. Још од Хераклита, позивамо се на бескрајне светове који коезистирају у сваком предмету и свакој групи.

У неким случајевима, бескрајни светови доносе митове који дају другачија значења. Ресигнификација је важна. Она отвара енигме, отвара нас према другим митовима. У психодрами, отварање значи отварање сцене; дозвољавање ликовима, сцени и маскама да изађу на видело.

МАСКА И ТЕАТАР

Познато је да су у комедији и трагедији маске позоришни симболи. Две празне столице постављене испред публике под углом од 90 степени симболишу психодраму која управо треба да се одигра.

Зашто ово одступање од маске ка празним столицама?

Број два односи се на дијалог.

По Морену, могло би се рећи да, ако се писани текст већ налази у маскама, онда код празних столица све тек треба да се исказе, изнедри.

Међутим, може се рећи да се *status nascendi* загонетке крије такође и у масци.

Неко одабере маску пилета да би глумио оца. Ово представља микроаспект улоге оца. Не постоји униформни однос између маске и улоге.

КАКО ЖИВЕТИ С ТАЈНОМ

Пикасо је умео да каже: “Ја никада не бих окачио слику која није узнемирујућа.”

Покушао сам да узнемирујућем пронађем место у методу који сам назвао “Радим на симултаним местима и с карневалском структуром”.

Ово карневалско односи се на дионизијске фестивале, на митско, на стварање, музику, тело. То су места која морамо имати на уму као психодраматичари. Улога тела, сценографија, расвета, предмети у оквиру дате психодрамске сцене. Тајна се може налазити унутар пупка сна, што би рекао Фројд, унутар оног злослутног, унутар такозваних религиозних осећања, унутар онога што је стварно или просто унутар непознатог.

Средњовековно позориште као жанр имало је за циљ да представи ову тајну у еухаристијским представама. Али, чини се да је тајна истовремено и еманација, између осталог, ништавности као такве, и бескрајности овога света.

ДОБАР ОТАЦ

Ми смо често приморани да тражимо смисао сцене, да остваримо катарзу, да остваримо одређено разрешење. На пример, када се сцена заврши, често предлажемо држање за руке, грљење и љубљење једни других. Психодраматичар се понаша као добар отац или мајка.

Зашто? Овде се губи порекло представљања, порекло свечаности, место ритуала, оно поетско што се тиче продукције и стварања. Једна од основних вредности психодраме на сцени је место које заузима само стварање. Не толико у намери да обезбеди заокружен комплетан одговор, већ зато што постоји имплицитан одговор у самом стварању и представљању. Верујем да је неопходно да нађемо простор који нам то обезбеђује, уместо да трагамо за униформним одговором.

Па ипак, можемо рећи да постоји неколико начина да се разреше бол и дезинтеграција.

SKENÉ

Паралелно са стварањем позоришта од грчке трагедије у V веку пре нове ере, људи су изнашли и простор (skéné) који им омогућава да активирају и у “фикционалну реалност” поставе сукобе, проблеме и

горућа питања. То је било део политичког, филозофског и позоришног представљања.

Место за представљање субјективитета и културе.

СВЕТСКА СЦЕНА

Ако је филм који гледамо један мали део целокупне продукције; ако је сан који препричавамо фрагмент велике ониричке продукције; ако је објављена песма део других песама, написаних или ненаписаних које се крију у фиоци стола; ако је представа која се игра део хиљаду других раније одиграних импровизација, онда је драматизација резултат и почетак не само хиљада латентних драматизација већ и неиспречаних сцена, дијалога, изгледа, игре тела, остварења (речи, ствари, љубави итд.), бивших или будућих прича.

Драматизација је фрагмент веће сценске представе, свесног и несвесног, вербалног и невербалног, унутар или изван групе, где су протагонисти играчке те друге сцене (текстова, ликована, маски).

Сцена културе, несвесног, историје, основног комуникацијског односа.

Позориште је полуга културе са традицијом дугом 2500 година на Западу. Рођено је из грчке трагедије. Предисторија су дионизијски фестивали.

Представљање значи држати огледало свету – да парафразирамо Шекспира.

Сцена представља језик којим говори свет у одређеној ситуацији. Другим речима, човек значи, између осталих “ствари”, језик плус дела представљања.

Психодрама има за циљ да на бину донесе нешто од светске сцене.

Пише > Хорхе Бурмајстер

Позориште и активни приступ заједници: божанска искра

Са енглеског превела > Вера Крмпот

АНТРОПОЛОГИЈА ПСИХОДРАМЕ И ТЕАТАР

Концепти Ј. Л. Морена повезују терапију у индивидуалном и друштвеном смислу (социјатрија) са позориштем и основама креативности уопште. Одсликавају његово порекло и његова лична достигнућа. Пре него што је емигрирао у САД 1925. године, већ је био доктор медицине, писац експресиониста, практичар хуманистичких вештина укључен у многе друштвене конфликте тог времена и пионир драмске уметности.

Према антропологији Ј. Л. Морена, суштина људских бића је друштвеног карактера. Људски ум и идентитет формирају се од веза које успостављамо својом интерактивношћу. Ова интерактивност одвија се захваљујући спонтаном игрању “улога”. Током сазревања функција мозга индивидуална димензија улоге допуњава се културолошко-социјалним аспектима улоге. На крају, улога, као компромис, обједињује приватне/субјективне и колективне/интерсубјективне елементе. У социјално-драмским остварењима и у позоришним

представама велика група/дата заједница одговарају на улогу и на њен унутрашњи “културни и друштвени поредак као такав” (Moreno, Fox 1989, стр. 52). Овај поредак се појављује кроз драматуршке методе и играње улога.

Психодрамске групе Морено у коначници схвата као медијум за остваривање искустава у повезивању између чланова групе у свету којем прети пропадање. Овако гледано, групе функционишу као простор медијације између појединца и друштва.

“Посматрано из унутрашње перспективе колективне групе, приповедачки театар је успешан јер ствара смисао не само на личном већ и на нивоу заједнице. У театру естетике, публика као ‘сведок’ долази до сличног искуства “заједништва кроз присност”, све то кроз процес ‘кокreativeвног, јавног дељења искуства’”. (Dauber 1999, стр. 191).

Класично позориште и радови које заједница поставља као акционе форме (социодрама, драмотера-



ДР ХОРХЕ БУРМАЈСТЕР

Семинар “Макс Рајнхарт” (школа глуме), 1976–1977. Медицински факултет, Универзитети у Гранади, 1978–1982. и у Дизелдорфу, 1982–1985. Специјалиста за психијатрију/психотерапију од 1991. Обуке у областима психодраме, аналитичких група и породичне терапије, Јунгове анализе, когнитивно-бихејвиоралне терапије (CBT) и хипнотерапије. Оснивач и координатор Међународне летње академије за групе/Гранада/IAGP од 1999. (*Transcultural Aspects of Groups*). Кодиректор Међународног центра за обуку “Јакоб Л. и Зерка Т. Морено” у Гранади. Професор по позиву и предавач на Групи за психотерапију на разним универзитетима у Европи и Јужној Америци. Оснивач и члан Европске федерације за психодраму (FEPTO). Члан Управног одбора IAGP од 1996, председник у претходном периоду. Посебна интересовања: транскултурна психодрама и психотерапија, траума и отпорност, групни рад са заједницама и организацијама уз посебан нагласак на позоришни и креативни приступ, хуманизам и духовност

пија, плејбек театар, театар потлачених, импровизовани театар = ABCW) публици представљају централни простор, сцену, који нуди један сегмент текуће динамике заједница репродукован кроз слике или секвенце. Као специфичност, ABCW постављају сценску акцију на бини кроз вежбе загревања које укључују и диференцијацију унутар групе и то кроз процес субгруписања (социометријска организација “дубоке структуре” велике групе).

Веза између позоришних и терапеутских метода јасно се види у ABCW приступу. Према Холзапфелу (Holzapfel 1994) оне се преклапају једна са другом, посебно кроз: 1. колективно насупрот индивидуалном процесу излечења/трансформације, 2. катарзичне тренутке емоционалног ослобађања и освешћивања, 3. кроз потрагу за естетском лепотом као једним од кључних принципа.

Структуре значења утиснуте су у физикалност, сензуалност, гестове, навике и фантазију људи. “Њихова друштвена и биографска медијација постаје видљива и потпуно јасна када се уметнички и терапеутски пројекти ослоне на активности индивидуе и пружају шансу за промену.” Холзапфел

СОЦИОДРАМА

Социодрамско играње улога плурализује и подруштвљује “улогу и њен колективни карактер.” (Petzold 1982, стр. 259). Насупрот класичној психодрами где је фокус усмерен на индивидуални раст, кроз групу, у социодрами у фокусу се налазе вредности и предрасуде велике групе као што је заједница или колективна група. Социодрамски заплет истражује све релевантне друштвене улоге имплициране у конфликту кроз спонтану интеракцију. Конфликти који се бирају за социодраму треба да буду смислени за дату заједницу. На конгресу Америчког психијатријског удружења, шездесетих година прошлог века, Ј. Л. Морено истраживао је, на пример, процес Ајхман (*Eichmann*) или кржаве сукобе у Харлему користећи социодрамски приступ.

ДРАМСКА ТЕРАПИЈА

Драмска терапија и психодрама фокусиране су на заједничке теоретске и методолошке концепте, као што је теорија улога, на заједничке терапеутске принципе као што је имагинација и екстернализација (“постави сцену”) и на глуму као заједнички терапеутски медијум. Па ипак, терапеутски процес у драмској терапији не пружа трансформацију симболичне сцене у односну, конкретну ситуацију из свакодневног живота. Овде је основна претпоставка да интерни процеси сами по себи могу да проузрокују терапеутску промену; сматра се да вербална или акција усмерена на рефлексију о различитим димензијама одиграних улога није неопходна да би се гарантовала ефикасност терапеутског поступка.

У психодрами, протагонисти поново одигравају улоге својих сопствених живота. Драмска улога позоришта, међутим, пружа заштиту од индивидуалног експонирања кроз тзв. драмску дистанцу. У исто време, она узрокује сусрет са унутрашњом динамиком, као и конфликт са лично димензијом улоге. Феномен резонантности између улоге и сценског искуства омогућава превођење колективног у лично искуство и за гледаоца и за глумца.

“Репродуковање позоришног комада је метафизичко искуство за глумце и за публику; оно проширује доживљај самога себе и света. Драмска терапија га даље проширује кроз искуство уметничких формата, а улога је та која приказује поремећено понашање које се покушава кориговати. У коначници, процес драмске терапије стално помера границу између реалности свакодневице и драмске реалности.” (Sue Jennings 1990, стр. 25).

Театар је први људски изум и, истовремено, он је отворио пут за сва друга људска открића (Boal 1999, стр. 5). На терапеутски театар потлачених снажно је утицала *педогогија пошланих* Паула Фрера. У Фреровом концепту опресије, она се манифестује првенствено кроз антидијалогски однос између субјекта и објекта,

у дистанцирању од акције и у томе да се супротности субјект–објект, активно–пасивно и продуцент–учесник изненада нађу суочени једни са другима. (Freire 1973). Принцип “ангажованог театра” показује да је свет променљив. Заmrшен је то однос и огледа се у примени великих група кроз акционе принципе и “приоритет емоција”. Овај приоритет емоционалне меморије оличен у улогама уводи “свет у покрет” који различити људи различито доживљавају (Kopp, 1982).

Боалов катарзични концепт није укореењен у ослобађању од бола или лоших искустава које треба умирити и уравнотежити, већ, сасвим супротно, у подстицању да их користимо на продуктиван начин за будућа дела и акције (Boal 1999).

Технике *театра пошланих* треба да анимирају гледаоца да напредује све до улоге глумца или редитеља који одлучују о току радње и о резултату драмске акције, а све то кроз активно учешће и преузимање улога.

ПЛЕЈБЕК ТЕАТАР

Плејбек театар се бави истраживањем односа између појединца и групе узимајући у обзир шири социокултуролошки контекст. Настао је седамдесетих година прошлог века а његов творац је Џонатан Фокс заједно са групом аутора и глумаца. Овај театар се наслања на театар импровизације, као и на социодраматуршке и усмене традиционалне форме културалне медијације разних урођеничких народа.

Пре него што први гледаоци на сцени прикажу своју причу, група плејбек глумаца драматизује осећања, расположења и метафоре онако како је од њих захтевао редитељ групе која се налази у публици. Пракса замишљања и инкарнације на сцени врши повратни утицај на динамику велике групе... Прву причу коју након овог “загревања” изводи наратор из публике скоро симултано прати игра групе глумаца. Ова прича утиче на аудиторијум, одакле, када се заврши прва прича, следећа особа улази на сцену доносећи нову причу за следећи спонтанни перформанс. Естетска димензија

и моћ симбола које собом носи постављање на сцену појачани су позоришним реквизитима, као што су, на пример, одећа, светлосни ефекти и музика. Концентрација различитих прича и слика рађа заједничку тему велике групе, где приче и слике допуњују једна другу и стварају кохерентну логичку целину. Могуће је додати и нове, имагинарне слике на изворну причу (нови завршетак, нови поглед на будућност) да би се трансформисало доживљено искуство и произвело окружење које подстиче промену.

Приче реагују једна на другу, а реагују и заједно једна са другом, као делови сна или као што сан представља одговор сневача на дату ситуацију (Hoesch 1999, стр. 69). Пример: прва прича о “нејасној” одлуци селектора националног фудбалског тима да не позове познатог голгетера води ка другој причи у којој је тема “нејасна” авионска несрећа.

Трећа прича приказује мафијашко убиство познатог политичара, а четврта немогућност човека да заплаче. У последњој причи која је бајка приказује се како сузе једне девојчице могу излечити дечака од “злих чини”. За учеснике велике групе ова секвенца приказује теме као што су однос према моћи/немоћи и повратак “људске” димензије.

ИНТЕРКУЛТУРАЛНИ МИТОЛОШКИ СОЦИОДРАМСКИ ПРОЈЕКАТ

Овај приступ развио је проф. др Габор Пинтер из Будимпеште, писац од 1995. године наовамо. Комбинују се театарске, социодрамске, индивидуалне акционе и вербалне рефлексивне интервенције. Кроз оркестриране секвенце акције и рефлексije, овај приступ има за циљ остварење увида у везу између културе, друштвеног контекста и индивидуалног понашања. Намера је да се социокултурални аспект понашања учини видљивим и доступним. Експериментална комбинација театра и терапије у први план истиче првобитне изворе психодрамског приступа. Митови укључују и буде трансценденталне, егзистенцијалне сукобе човечан-

ства. Њихова ванвременска природа даје нам оквир који се може применити на друштвену реалност нашег времена. Овај метод се примењује на групе, у оквиру рада у заједници и код јавних наступа. Он разјашњава културне и друштвене различитости (на пример, питање вредности), укључујући компаративни истраживачки пројекат који подиже ниво свести о културним специфичностима.

Због разлике између психодраме и театра, вештачка и стварна улога суочиће се једна са другом на један продуктиван начин да би илустровале индивидуалне и друштвено-културалне механизме групе. Истраживачка дистанцираност, с једне стране, и непосредна уроњеност у сензуално искуство улоге с друге, омогућавају да се идеје и перцепција изнова уреде.

По овоме моделу, прво се одабере класична драма која служи као инспирација за креативну акцију групе (одабир врши модератор, пратећи преференције дате групе. Као први корак, група истражује импликације драме тако што игра значајне сцене у малим групама, а ово укључује и могућност да се одређене сцене оригиналне драме мењају. Након овог загревања, учесници прелазе на избор улога. Резонирајући с класичним митовима, препознају се социокултурне теме данашњице као рефлексивна област малих група. Група бира једну од тих тема као психодрамски заплет. Ако се рад одвија у великим групама, једна подгрупа ће приказивати мит, а друга повезану социодраму. Веза са сваком улогом и њеним конфликтима појачава се извођењем сваке појединачне сцене. Позоришно и социодрамско поновно извођење колективних сцена омогућавају особама које учествују да прикажу сопствене личне недоумице које се могу анализирати и разрешити у финалној фази модела кроз индивидуалну психодраму. Иницијално, као заплет је изабрана Софоклова драма *Египћ*, а касније нам је Софоклова *Анџиџиона* послужила као модел за истраживање интеркултурних или аксиоматских питања и претпоставки.

Софоклове драме су транседентне јер симултано приказују разне универзалне мотиве, развијајући тако прихватање различитих култура. У позадини драмске акције, индивидуална и културна значења додају се на један слободан начин. “Извештаченост” драме, кроз играње улога, изнедриће непатворену унутрашњу стварност. У чињеници да се никада заиста не идентификујемо са улогом коју тражи драма заправо лежи разлог зашто се унутрашња перцепција стварања улоге јавља с још већом снагом. Искуство полустварности улоге остаје нам на располагању и оно је појачано феноменом унутрашње резонантности с аспектом улоге, која не тражи никакво посебно појашњење.

Герт Хофстеде (Geert Hofstede) у познатом научном раду (2001, 3. издање) дефинише четири базна критеријума којима се треба водити приликом упоређивања различитих култура. Када бирамо модел за драмску игру, ови критеријуми имају посебно значење. Могуће индивидуалне и колективне промене прво су биле процењиване, а затим и евалуиране кроз пре и постмерење (приоритети: значај индивидуалних области конфликта, развој увида и вредности). Направљен је упитник за овај пројекат заснован на посебним карактеристикама улога. Идентична имплементација пројекта у разним земљама омогућила је међукултурно поређење.

ПРИМЕНА У БУГАРСКОЈ

Године 1996. у групи у Бугарској већина чланова је одабрала улогу хора као најважнијег елемента драме о Едипу. Он коментарише тему моћи и “трагичне судбине” њених следбеника. Улога хора у Софокловој драми потцртава “тамну страну” античког света да “нико не може побећи од судбине” (нпр. група је одабрала да Хор на сцени буде обучен у црну одећу). Однос између такозване “добре” и “зле” моћи у доживљају групе спојио се у нераскидив однос између две силе као централне поруке драме.

У социодрами која је настала, група је одабрала да прикаже неразуман недостатак воде у Софији у зиму 1996. Пошто Софија заправо располаже великим резервоарима, нико није веровао у званичну верзију општине, већ су кризу приписивали интересима страних западних компанија. По овом мишљењу, требало је да ове компаније сарађују са претходном социјалистичком владом да би се обавила приватизација водоснабдевања и да би стране компаније у потпуности преузеле овај посао.

Чланови групе који су глумили психотерапеуте шетали су наоколо у овој сабласној сцени без иједног јединог клијента; у међувремену, самопрокламовани врачевани и гатаре уживали су завидан друштвени престиж (у Бугарској је психотерапија била потпуно непозната професија у то време; народ је био разочаран празним обећањима западних политичара па су свакодневицу тумачили на “прагматичан начин”).

Могућност да се крај промени или да се уведе нови крај у социодрамском заплету група је одбила јер је њиховим системом веровања доминирала резигнација (види наведено о хору). У индивидуалним секвенцама насталим у драми и социодрами, једна протагонисткиња описала је њихов осећај безнађа, резигнације и напуштености. Због сценске резонантности, она је на крају вратила на површину успомену на своју баку и њену заоставштину у виду традиционалних песама и прича. Ова успомена могла је да ублажи њену патњу. Она је представљала свевременску “људску мудрост” коју су преносиле многе генерације, а која је сада била оживљена у оквиру сценског наступа. Акцент на култури која не повређује, а која се преноси с колена на колена, пружила јој је осећај сопственог идентитета. Цела група певала је песме и рецитовала поезију. Ово је групи дало познати осећај самопоуздања који је привремено стајао изван друштвене реалности и на тај начин измицао тренуцима “њихове трагичне судбине”. На крају, појавила се и жишка наде за друштвену промену.

ПРИМЕНА У ТУРСКОЈ

Годишњи састанак турских терапеута одржава се у Еклепиону у Пергамону.¹⁾ Ово место с аутентичним амфитеатром подсећа на традицију лечења присутну у позоришту кроз ритуале, али има и културну и естетску вредност. Пошто је организатор похађао школу глуме пре него што је постао доктор медицине, одмах га је инспирисала ова случајност и предложио је трогодишњи циклус драме и социодрамских перформанса у оквиру ове конференције.

Прелиминарне вежбе играња улога с намером да поставимо драму *Егип* коју би играле доктори медицине и психолози (на располагању смо имали само шест сати да све то припремимо), одмах су показале да је женска агресивност овде огроман табу. Током увежбавања улога, ни једна жена није се усудила да се супростави оцу (Лају) или – још горе – да га убије на један драмски наглашен начин. У другим вежбама, јасно су се видели следећи елементи: драстичан недостатак отвореног показивања гнева, одбојности или самоодлучности, као и “заштитничка” агресивност жена. Тек када је улогу Едипа за јавни наступ преузела најмлађа учесница која је још увек била студенткиња на универзитету, тек тада је цела група почела да осећа буђење “револуционарног” узбуђења. 800 гледалаца, углавном грађана Баргама, аплаудирало је храбрости ове жене. Повезани социодрамски заплет који је група одабрала приказивао је трагедије студентске побуне од пре неколико година када је велики број студената и студенткиња убила полиција. Ово је изазвало озбиљну катарзу код гледалаца. Финална размена са публиком одиграла се на сцени (они који су могли током представе да се идентификују са некима од извођача улога на сцени били су позвани да се попну на бину, оду иза сцене, презму улогу с којом су се идентификовали и изведу је вербално или невербално). Ова техника истакла је ефекат драме и рефлектовала један шири социкул-

турни утицај: гласови многобројних грађана, међу њима мајки, деце, старијих, или чак и војника у униформи, створили су на тренутак визију “бољег” друштва у којем скоро свако може да нађе своје место. У размени мишљења која је уследила, група је продубила вредност драме и социодраме на своје сопствене животе. Посебно су жене учеснице истакле своју решеност да промене живот и на професионалном и на приватном плану. Због динамике ове велике групе и евалуације драме и играња улога, организатори су одлучили да наставе овај митолошки-социодрамски формат постављањем Софоклове *Анџијоне* следеће године.

Ова драма приказује женског протагонисту улоге која намеће тему аксиоматског конфликта моћи између искварене државне власти с једне стране (Креонт) и индивидуалне личне посвећености универзалној/људској култури која чува вредности с друге стране (Антигона). Специфични културни бекграунд у Турској створио је поново врло изражену конфронтацију и у групи и у публици. Врло емотивни увид и веровање да је “љубав јача од смрти” био је, чини се, заједнички одговор групе и публике током процеса дељења у амфитеатру.

Пошто смо планирали трогодишњи циклус, одлучили смо да следеће године радимо са форматом “љубав је јача од смрти”. Током презентације у амфитеатру, седамнаестогодишњи младић заузео је место на сцени као наратор плејбек театра (претходно су групи показане технике за повезивање са публиком). Више од 700 гледалаца слушало је његову причу о првој љубави. Искрен и аутентичан стил приче очарао је публику која је причу пратила спонтаним реакцијама. За улогу “најлепше жене од свих” одабрао је најстарију глумицу која се ту налазила. Овој жени од 55 година било је очигледно веома драго да изненада добије такав комплимент, па је своју улогу играла врло посвећено. Ипак, прича се завршила “трагично”: након што је младић успео, након многих недаћа, да освоји срце младе жене и постане “најсрећнији човек на свету”, обистинили су се његови најдирњи страхови: млада

1) Део данашњег Измира (прим. прев.)

жена се, на крају, определила за његовог ривала. Био је скрхан тугом и беспомоћан. Стидљиво је одбио сваки покушај да се уврсти нови крај или било каква нада у будућности, а затим се вратио на своје седиште.

У том тренутку, глумица која је играла младу жену упитала је да ли би могла да следи импулс који јој је улога донела и покаже га младићу. Он се сложио. Она се изненада окренула од ривала и вратила протагонисти приче, изазивајући на тај начин салве одобравања из публике и сузе среће код младића. Завршно дељење утисака у оквиру велике плејбек групе изазвало је емоционалну катарзу за целу публику, а група је јасно показала и цео мозаик индивидуалних расположења и слика.

Увид који се развио из ове сцене кореспондира са будућом техником пројекције (Морено, 1959). Он показује необјективну процену и став према будућности. Критике да ова техника може да стимулише само “илузорно испуњење жеља” или да пробуди “лажна”, чак и потенцијално штетна очекивања у сукобу је са чињеницом постојања отвореног “поља могућности” што се не може порећи. Сценска трансформација приче у позитиван исход отворила је ово поље могућности. Као и код траума-терапије или других модалитета, он се може сматрати једним од кључних елемената терапије.

ПРИМЕНА У РУСИЈИ

Постављање Софоклове драме у Русији, у великој групи, уз пратећи социодрамски заплет, изнедрило је тему вредносне дистинкције измађу моћи “добра” и моћи “зла” (ненамерна, спонтана социокултурна паралела са великом групом у Бугарској). За разлику од бугарске групе, група у Русији је, међутим, за кључну сцену изабрала ону Јокасте и Лаја како се боре за судбину тек рођеног Едипа. Јокаста отвара питање да ли безбедност коју пружа влада и њена улога да гарантује друштвени поредак и превенира хаос могу да оправдају смрт једног невиног детета, или се она тиме,

ипак, преображава у злу, презира достојну силу. Група у Русији развила је, током сценског постављања и социодрамског заплета, снажна осећања за позицију мајке. Ова позиција прогласила је мајчинство као “неповредиво добро”, а њену моћ као значајан друштвени показатељ. Такође, она је показала јасан афинитет за бугарски културни приступ. Међутим, за разлику од групе у Бугарској, овај приступ је био доступан и није се свео само на резигнацију, сместа је усвојен и илустрован од стране целе групе.

ПРИМЕНА НА СИЦИЛИЈИ

У оквиру велике групе на Сицилији, постављање драма створило је сасвим различите консеквенце. Овде се група бавила Едиповим убиством Лаја и његовим браком са Јокастом као најављеном осветом богова Лају и његовим наследницима. Група је истакла концепт архаичног закона мајчинске љубави и заштите детиње невиности. И у класичној верзији драме и у социодрамском заплету који је репродуковао секвенцу у стилу мафије, жене су реаговале с неукроћеном агресивношћу тражећи “крв” након што су мушкарци повредили њихове породичне кодексе. И коначно, Јокаста извршава самоубиство уз помешане осећаје оптужбе и тријумфа. У делу за разговор и рефлексiju након дела, врло агресивна размена одиграла се између мушких и женских чланова групе. Отворили су основно питање да ли супруга и мајка икада има право да одузме сама себи живот. Мушки чланови групе, сви до једног, порицали су то право, док су га жене браниле, драматично вичући на мушкарце. Динамика групе постајала је сваки пут све сложенија, док на крају модератор није отворио питање да ли је ова нетолерантност можда повезана са одсуством одређених осећања која тада још нису била нашла своје место у перцепцији групе. Јер, ако се убиство или издајство изврше без икаквог обзира према губитку живота, ово заиста може, осим беса, да изазове и тугу у нама.

Ова интервенција изазвала је изненађујућу промену у динамици групе. Одједном, цела група је могла да види и осети колико је заправо туга као осећање, због културолошких разлога, била табу током те четири године рада групе. Тек у том тренутку постало је могуће открити и поделити искуства смрти, бола и патње. Изненадни катарзични ефекат увео је један странац, несвестан локалне културе. Његова интервенција створила је услове да се одређене потиснуте емоције појаве у јавном дискурсу групе и то зато што се он није повиновао културном кодексу групе. Испоставља се, тако, да модератори из “стране културе” могу великим групама понудити посебне могућности јер они не следе културна правила на исти начин као што би то чинили домаћи модератори. У перцепцији групе, они “трансцендирају” културне границе провоцирајући тако нову визију, али и поновну анализу првобитног културног обрасца.

ПРИМЕНА У СЕВЕРНОЈ ИТАЛИЈИ

Веома је важно креирати фазу загревања за социодраму у великој групи имајући на уму специфичне локалне услове. Само тако избор теме и обезбеђивање улога и оних који ће те улоге играти може се одиграти на прави начин. На једном универзитету у северној Италији окупили смо публику од око 200 студената да бисмо поставили мит у оквиру експерименталне социодрамске велике групе са страним модератором. Седишта у овом аудиторијуму су фиксна и не могу се померати. Само један део просторије код пролаза у уске ходнике пружа могућност да се постави као сцена. Студентима су подељене марамнице у седам различитих боја и од њих је затражено да се одлуче за своју омиљену боју. Свака група треба да има бар десетак учесника. Аналогија између емоције, расположења и боје створила је динамичан, кохезиван ефекат групе. Након извођења “мита рађања”, од сваке мање групе затражено је да пронађе сцену из приче или живота везану за дати регион, имајући на уму дати перформанс. Две

најбројније групе одабрале су “архаичне” сцене везане за легенду о оснивању града. Обе ове групе несвесно су одабрале боју која је врло слична боји заставе града и региона. Спонтано постављена културна референца у групи створила је осећај безбедности што је касније искоришћено за социодрамски рад.

Остале мале групе оживеле су конфликте и трауматична искуства из садашњег времена. Оквир који су поставиле сцене две највеће групе чак је просторно штитио њихове приче од других подгрупа (обе су се одигравале у времену између дешавања код других подгрупа). Убиство младића друге боје коже које су извршила двојица младих Италијана, припадника десничарских екстремистичких кругова, изазвало је најјачи ефекат. Чула се забринутост код већине чланова групе. Група је одлучила да прикаже суђење на психодрамски начин, користећи при том простор који им је био на располагању. Група се позабавила свим релевантним друштвеним категоријама у социодрамској презентацији (политика, пријатељи, медији, чланови, маргинализоване групе и сл.). Улога судије додељена је старијем професору који је прихватио тај задатак. Као резултат ове социодраме, група је развила нове увиде у структуру и порекло социјалног насиља, као и у услове за превенцију у будућности и заштиту потенцијалних жртава и на индивидуалном и на колективном нивоу. Група је чак успоставила паралелу између мита о пореклу њиховог града и свог сопственог друштвеног ангажмана, осећајући подршку заједничке традиције.

ЗАКЉУЧАК И ПРЕГЛЕД

Иако су универзална интенција, социополитичка димензија и други акционо-оријентисани модели Мореновог концепта били критиковани, примери настали током протеклих петнаест година ипак показују социокултурни потенцијал његових идеја: у Сао Паолу, бразилском мегаполису са више од 15 милиона становника, градско веће је у новембру 2001. склопило уговор са групом од преко 1000 модератора психодраме

да организују рад у различитим, конфликтима оптерећеним деловима широм града. У току једне недеље, овај пројекат обухватио је преко 40.000 људи из различитих група. Надаље, у Гватемали, Хорхе Марголис и његове колеге применили су посебне социодрамске вештине у великим групама (приступ је назван мамутске групе) ради поновне интеграције чланова герилских снага након што је потписан мировни споразум. Укупно осам хиљада људи учествовало је у овим групама, припремајући се тако за повратак у живот цивилила (након десет година живота у илегали, целе породице прошле су кроз обуку поновног укључивања у свакодневни живот).

Сви акционо-оријентисани, позоришни приступи доносе повратак креативних капацитета и отварање “стваралачких могућности”, што је *locus nascendi* драмске полуреалности и додатне реалности; затим, ту се јављају естетски моменти код Боала (Boal 1999), транзициони моменти код Виникота (Winnicott, 1985), место између фикције и реалности, место које отвара “све могућности дате у целом космосу” код Лакана (Lacan, 1968, стр. 127), место које се тиче времена, простора и космоса. Посебно у позоришно-оријентисаним великим групама човек може доћи у контакт са крајњим циљем овог пројекта, а то је да кокреира праксу “универзалне интеракције и мобилности” човечанства.



Плејбек театар Џонатана Фокса

Разговарала > Јана Дамјанов

Интервју: Томи Јанежич, позоришни редитељ

Психодрама није позориште у уобичајеном смислу речи и позориште није психодрама

Какво је ваше прво искуство са психодрамом?

Са психодрамом сам се срео посредством Милана Мађарева. Кад сам сазнао да се бави психодрамом, позвао сам га да води радионицу у оквиру Студија за истраживање уметности глумачке игре у Љубљани. Касније сам га позвао да учествује као сарадник у оквиру креативног процеса у Словенском младинском гледалишту и у оквиру истраживачког пројекта *Пошеницијали глумачке игре* у оквиру којих је такође држао радионице психодраме. Ако се не варам, називао их је градионицама, пошто су то биле креативне радионице у којима се користила психодрама а не психодрамске радионице класичног типа.

Прва лична искуства са психодрамом била су позитивна. А у професионалном смислу психодрама ме је одмах заинтересовала и осећао сам је блиском због аутентичних емоција, специфичног коришћења простора итд.

– разним квалитетима, ако их могу тако назвати, који су ме раније занимали у разним глумачким техникама. Каква је улога психодраме у раду на себи позоришног радника?

За позоришног радника не знам. Али могу да кажем за себе. Укључио сам се у психодрамску едукацију чим се указала прилика. У првој фази имао сам пре свега интерес за глумачку игру као такву, јер сам се више година бавио глумачким креативним техникама и тренинзима. Терапеутски аспект ме није толико занимао. Са годинама то се потпуно променило. Постало ми је јасно да је мени лично потребна терапија и у току едукације прошао сам кроз пет и по година терапијског процеса. Психодрама је тако за мене постала простор личног рада на себи. Временом, почео сам да водим искуствену психодрамску групу и радионице, које нису биле повезане са позориштем. А трећа фаза била је апликација психодрамских техни-

Томи Јанежич, фото: Александар Рамадановић



ка у креативном позоришном раду. За мене су та три поља и даље у неком смислу одвојена: мој лични рад и процес (касније сам се укључио у едукацију у групној анализи итд.), класична терапијска психодрама (нпр. психодрамска група коју сам годинама водио) и примена психодрамских техника у креативне/уметничке сврхе (креативни и педагошки процеси итд.) Наравно да је тешко сасвим одвојити динамике које се одвијају у тим контекстима. Али битно је да су циљеви у поје-

диначним оквирима јасни. У позоришном раду циљеви нису терапијски већ уметнички. Осим тога, тамо се налазим у улози редитеља. У психодрамској групи нисам у уобичајеној улози позоришног редитеља. У педагошком раду такође нисам у улогама редитеља или терапеута, већ првенствено у улози професора или “фасцилитатора” итд.

Педагошко и позоришно искуство показало је да психодрамске технике могу одиграти значајну улогу

у личним и креативним процесима глумаца и других позоришних стваралаца (радио сам нпр. и са редитељима, писцима, сценографима итд.).

Каква је била ваша генеза од учесника до водитеља психодраме?

То се десило у оквиру едукације. За мене је едукацијска група била значајан и заштићен простор личног и групног рада. Вођење групе почело је тек на трећој години. Претпостављам да ми је у одређеној мери користило раније искуство у вођењу група. С друге стране, морао сам да развијем друге квалитете – улоге – са којима раније нисам имао искустава (нпр. улога аналитика или терапеута). Нисам журио да што пре водим психодраму јер ми је било стало да учим и пошто сам у раду као редитељ и као професор углавном водио групе, било ми је потребно да се у оквиру едукације нађем у другачијој улози у којој сам уживао да учим, посматрам и да сам вођен. У последњој фази едукације која је за мене трајала поменутих пет и по година (био сам у првој групи која је полагала испит) и у периоду након едукације све се одвијало само по себи.

У фази кад сам почео да водим групу од великог значаја били су супервизија др Славка Мачића и целокупна едукација коју је водио др Владимир Милошевић. Осим тога, било ми је занимљиво да учествујем у раду и супервизији других психодраматичара (Су Данијел, др Душан Поткоњак, Сузи Тејлор, Хедва Нович и други). У Словенији смо почели да организујемо радионице, нпр. програм *Креативни пошеницијали*, психодраме са гостима из иностранства. Касније ми је било инспиративно да водим радионице заједно са искусним психодраматичарима као што је др Милошевић, Хедва Нович, Лада Каштелан итд.

Могу слободно да кажем да је улога терапеута обогатила мој лични и уметнички живот. Раније, док сам се бавио искључиво позориштем, нисам размишљао да би једног дана могао да се нађем у тој улози. У неком смислу у психодрами могу да се одморим од

(уобичајеног) позоришта и од (уобичајених) улога које имам у позоришту и на Академији. Психодрама је за мене постала простор спонтаности, а разумевање спонтаности и креативности су кључни и у другим улогама које у животу имам...

Као терапеут ипак се нисам бавио клиничким групама, то није поље мог интересовања. Првенствено сам као психодраматичар водио искуствене групе са људима, углавном креативцима, са животним тешкоћама и изазовима које има и већина нас и те психодрамске групе делују у складу са стандардним психотерапијским договорима, а циљеви тих процеса су терапијски. Креативни рад у позоришту или са студентима је нешто друго...

Да ли сте и на који начин користили психодраму у креативном процесу на представама?

Јесам. То је нешто чиме се већ годинама бавим. Најбољи или најјаснији пример је рад на представи *Галеб*, што је био и својеврстан групни процес који је дуго трајао. Психодрамске технике користили смо за истраживање Чеховљеве приче, његових ликова, њихових односа итд. па и наших односа до тих ликова и свега што се са нама дешавало у том креативном групном процесу. Психодрамским техникама активно смо анализирали/креирали и простор и предмете и симболички ниво поменутог.

Психодрама се у том контексту користила у стваралачке сврхе, ради бољег разумевања и доживљаја приче и ликова и због аутентичнијих и јаснијих глумачких креација, па и као инспирација у целокупном позоришном стварању. С друге стране, психодрамске технике биле су од користи и за превазилажење разних тешкоћа у глумачком креативном процесу или ради бољег разумевања наших односа, увида у повезнице са причом или у утицај приче, ликова, њихових улога и односа на нас током рада итд. Тај процес је у том смислу био веома богат.

Психодрамске технике користио сам и у педагошком раду. Тамо се, осим креативно, могу користити ради бољег, пластичнијег, јаснијег доживљаја и разумевања одређених тема у глумачком, редитељском или неком трећем уметничком процесу. Када је у питању глумачка игра – психодрамске технике могу да буду својеврсна платформа за ефикасније кориштење разних глумачких техника (од М. Чехова до Страсберга итд.). Заправо, на тај начин глумачке технике некад могу боље да се доживе, схвате и савладају.

Циљеви и последице тих апликација у креативном и педагошком раду су већа лакоћа и слобода у стварању, виши ниво спонтаности и креативности, аутентичност, заиграност, па и значај и смисао који жели да се изрази/пренеси, другим речима – експресивност. Чини ми се да тај процес води и бољем разумевању са мање мистификације, до више емпатије, здравијих односа, квалитетније групне динамике. Циљ је лакше стваралаштво – да будемо мања препрека самима себи и другима у стварању.

Психодрамске технике у уметничком и педагошком раду схватам као креативан “рад на себи” – спомињао се у једном питању – и креативни рад у најширем смислу речи (у животу и раду креирамо односе, групну динамику, нове ситуације/услове, нове улоге/уvide/разумевања, па и нова уметничка дела итд.)

Као битну последицу креативног “рада на себи” видим мање “бављења собом”. “Рад на себи” требало би да значи бринути (енгл. *care*) за себе – то су формулисали још стари Грци, о томе је писао и предавао Фуко – бити у све бољем контакту/односу са собом, са властитим потребама, емоцијама, телом, па и са својим талентом. У питању је здрав дијалог (полилог) са самим собом у разним улогама. Последица квалитетног облика рада на себи управо је проналажење нових аспеката себе, нових улога (перспектива) и – као резултат – трансформација, већа спонтаност у којој човек има више емпатије за друге, може да се (за)интересује за нешто “ван себе”, да га обузме нешто у чијем цен-

тру није искључиво он. Кад смо разиграни, не мислимо на себе. Али пут до разиграности (у животу или у стварању), чини се, води управо кроз “бригу за себе”... Кад кажем “брига за себе” (на српском то не звучи најтачније) мислим на контакт са собом и на споменути процес играња многих различитих улога (што је, по Морену, дефиниција психичког здравља). Све то је и “рад глумца на себи” нпр. Станиславског или неки други “рад на себи” који су развили или предложили други позоришни мајстори. Циљ рада на себи је спонтаност и креативност у најширем (Мореновом) схватању та два појма. “Рад” у том контексту стално ми звучи неадекватно и преозбиљно или чак претенциозно. Иако јесте у питању рад. Можда би било адекватније назвати га процесом. У сваком случају, један од симптома недостатка “рада на себи” или здраве “бриге за себе” је – можда звучи парадоксално – да се неко много више “бави самим собом”, да је у раду “преокупиран собом” и да представља сам себи препреку а не подршку у креативном процесу. Све то нам је познато код нас самих и код других. Заправо, ти парадокси, којих у глумачкој игри има много (почевши од саме чињенице да је глумац у једној особи и инструмент и уметник који са тим инструментом – самим собом – ствара, до такозване дистанце у глумачкој игри итд.), могу кроз психодрамске технике доста пластично да се демистификују, разјасне и доживе с обзиром да је психодрама теорија улога у пракси. Поента креативног рада на себи је, по мом мишљењу, његова суштинска повезаност са креативношћу у најширем смислу речи. Тешко је замислити креативни процес у којем не бисмо наишли на лична ограничења која вреди преиспитати и тешко је замислити личну промену која спонтано не води у (дању) креацију. Лични процес јесте или барем може да буде процес загревања за уметничку креацију.

Како се и у којој мери психодрама или њени елементи могу користити у грађењу лик(ов)а или текста представе?

Требало би нам више простора да опишемо те поступке. Осим тога, као што је учешће у психодрами битно другачије од читања о психодрами, тако је тај процес на папиру битно другачији од самог доживљаја таквог рада. Али, да, психодрамске технике по мом искуству могу се ефикасно користити у креацији лика. Чини ми се да је за глумца драгоцене цене разумевање улоге. Шта је улога и шта су улоге и дистинкција улоге и лика. У својој терминологији нпр. не користим појам “грађење лика”. Јер (с једне стране) он по мени већ постоји, глумац га открива стављајући се у његову улогу. Глумац нам (тима) сведочи о томе како је бити у његовом положају (положају тог лика). Креација је спонтана и произилази из суштинског разумевања и доживљаја тог положаја као и тема/питања којима је лик преокупиран (психодраме лика). Тај процес свакако је креативан и води до увида и до креације. Глумац креира стављајући се у улоге (које и у случају лика могу бити бројне) и истражујући их, али и излазећи из тих улога. Глумац се односи до лика и до његових улога. Као последица – могли бисмо рећи да лик у позоришту настаје између глумца и гледаоца. Јер глумац преноси лик, изражава његов положај, његову судбину, његову суштину. Али да би то могао, мора да буде и у том положају и ван тог положаја. И управо то може јасно да се доживи и схвати у психодрамском раду. У глумачком процесу који функционише глумац се природно налази у више улога: у улози ствараоца (глумца, уметника, неког ко себе води кроз глумачки процес), у улози самог себе (инструмента, који се даје на располагање самом себи/ствараоцу са свиме што он јесте и који је вођен од стране самог себе (ствараоца) па и у улози лика (у неком коаду, чију причу/судбину глумац жели да пренесе). Глумачки процес је у том погледу донекле сличан креативном процесу писца. Он је такође у улози писца и користи себе (своје мисли, осећања, своју људску осетљивост, искуства, сећања итд.), кад се ставља у улоге својих ликова (да би доживео и схватио њихов положај). Углавном, све то може да се истражи

психодрамским техникама као и разне “драме психе” које лик има (да бисмо дошли до јаснијег/дубљег разумевања положаја у којем се лик налази), како види/доживљава одређене односе, просторе, предмете итд. Али у позоришном смислу глумац, уз спремање разумевања/доживљаја тога што жели да изрази, спрема и свој однос до свега тога односно начине/стратегије позоришног преноса/комуникације. Та комуникација такође може да се истражује психодрамским техникама.

Које су сличности и разлике позоришта и психодраме?

Психодрама је психотерапијски групни метод. То значи да су примарни циљеви психодраме терапијски. Позориште је уметност. Циљеви позоришта су првенствено уметнички. То не значи да у психодрами нема креације, па можда и уметничке, или да позориште суштински није и терапија (на крају крајева, у неком ширем смислу, добро позориште буде управо то).

Позориште по дефиницији представља двојност (у питању су две групе) – иако је тешко рећи да не постоји заједнички групни процес свих присутних и у неком смислу тај групни процес – барем ја тако схватам позориште – представа покушава да успостави. Када позориште “функционише”, то осећају сви, јер су сви у то укључени. Психодрама се, по дефиницији, одвија као рад једне (затворене, заштићене) групе у којој сви учествују. Иако ће у току сеансе неко увек бити у улози публике (што веома личи на позориште) – која представља контакт с реалитетом.

Психодрама и позориште могу у неким кључним тренуцима веома да личе. Али протагониста у психодрами не игра да би нудио естетско задовољство, већ да би истражио/поделио своју драму. А глумац у позоришту може слободно да изражава искључиво драме до којих има дистанцу, које је разрешио или које за њега нису акутне. Чињеница да психодрама није позориште у уобичајеном смислу речи и позориште није психодрама (у смислу групне психотерапије коју је развио Морено), не значи да психодрамске технике

не могу да се користе у позоришту или да се позоришне технике (у најширем смислу) не могу користити у психодрами. У принципу, верујем да позориште може доста тога да добије/научи од психодраме и психодрама од позоришта.

Које су сличности и разлике између позоришног и психодрамског редитеља?

Улоге у оба случаја могу да буду сличне или идентичне: улога водитеља, улога ствараоца, улога аналитичара, улога терапеута. Али треба, наравно, схватати те улоге у једном и другом контексту. У принципу, могли бисмо рећи да су разни редитељи познати по израженој некој од тих улога (функција) или по недостатку једне или чак више тих улога (квалитета). Позоришна режија – као психодрамска психотерапија – свакако је повезана са вођењем (организацијом, постављањем граница, успостављањем одређене структуре или плана рада итд.), стварањем (визијом, инспирисањем других, живом имагинацијом, представљањем, сликањем правца у којем би представа требало да се креће), анализом (у најширем смислу од анализе самог текста до разумевања контекста, људи, самог процеса, односа, свега што се одвија у причи или у току креативног процеса), емпатијом (некада је потребно да редитељ буде само човек, да има људско разумевање/осећање, да има слуха за људске потребе глумца, сарадника, свих који учествују у процесу). Различите редитеље одликују различите улоге, неки су првенствено визионари (иако можда неки од њих не умеју да организују процес или лоше анализирају/артикулишу, али својом имагинацијом ипак су ванредно инспиративни), неки су одлични аналитичари (све је потпуно јасно, што не мора да значи да је нпр. и инспиративно), неки умеју да воде рад организовано, све иде по плану (иако се то без других квалитета може претворити у неку врсту “фабрике” или чак “војску”), неки су “дивни људи” који увек имају људску топлину и ништа им се не може замерити (иако тај квалитет, без осталих, не мора да

створи и добру представу). Или се, пак, ако се не наглашавају квалитети, редитељима замера да “не умеју да воде” (организују, поседују ауторитет итд.), “немају визију” (не инспиришу, немају живу имагинацију итд.), “не капирају” (не умеју да анализирају текст, не схватају суштину приче или сцене или односа или лика или не разумеју шта се у процесу дешава), “нису људи” (не показују рањивост, држе глумце или сараднике на дистанци, нису способни за блискост када би то било адекватно или потребно).

Опис сличних/истих улога (квалитета) у психодрами био би мало другачији. Важне су све, као што су и у режији важне све. Али ако у позоришту креативни процес можда (!) може да се одвија или да се чак успешно заврши у одличној представи редитеља који нема најбоље развијену улогу терапеута (емпатија), тешко је или немогуће замислити то у психодрамској терапији и да процес може да функционише без развијене те улоге (функције).

Можда је есенцијална улога психодрамског терапеута због терапијског циља психодраме ипак улога терапеута (терапијска функција), као што је у случају позоришног редитеља то улога ствараоца (уметника), што је редитељ у суштини и што је суштински циљ позоришта. Али одличан психодрамски психотерапеут сигурно се сналази и улози редитеља (нпр. предлаже инспиративне сцене), као што одличан редитељ има емпатију (потребна му је и у односу на ликове којима се бави) и уме да “буде човек” (и да пусти људе да јесу или да стоји уз њих ако је потребно). И једном и другом потребне су и способности вођења и анализе.

Постоји барем још једна битна разлика – психодрамски терапеут није у првом плану. Психодрама није његово ауторско дело. Најбитнији су протагониста и група и све се одвија у складу са потребама протагонисте и групе. У доброј психодрами некад изгледа да се све одвија само по себи и водитељ психодраме постаје невидљив, он је у неком смислу стално са стране или уз протагонисту који је у средишту пажње и чија

се драма одвија и разрешава. Психодрамски психотерапеут слуша, анализира, предлаже, поштује потребе и одлуке протагонисте, својим поступцима отвара и штити простор тог личног и групног процеса. Не може се рећи да свега тога нема или не може бити и у уметничком процесу. Али је, с друге стране, савремени редитељ ипак и аутор – уметник. Он креира/остварује своје уметничке одлуке. Баланс између његовог уметничког процеса и процеса сарадника/глумца, групе, у позоришном стварању је посебан изазов. Позориште добија посебан смисао када тај процес постаје заједнички креативни процес.

Да ли се и у ком контексту психодрама може упризорити?

То више не би била психодрама. Психодрама се не понавља. Она је спонтани креативни чин који прозилази из разних динамика које у датом тренутку и простору постоје у групи и појединцу (протагонисту).

Да ли би могло да постоји нешто што није психодрама у класичном смислу речи, већ психодрама у позоришту или неки други облик који има својства психодраме али је истовремено и уметнички чин? Не знам. Можда. Можда је о томе размишљао Морено када се бавио позориштем спонтаности. Морену су свакако и уметнички циљеви у психодрама били веома важни (иако се то у наглашавњу терапијског значаја заборавља). Немам прави одговор на то питање. Не могу рећи да ме не занима. Али моје размишљање не иде у правцу “упризорити психодраму” већ како у позоришту успоставити етичке и естетске квалитете који постоје у психодрама.

Да ли сте некада учествовали у плејбек театру? Шта мислите о таквом театру и његовој употреби?

Пре свега: питање учествовања у плејбек театру и шта о томе мислим за мене је помало као када бисмо некога питали да ли је икада учествовао у позоришту и шта о томе мисли или да ли је икада гледао балет или оперу или стенд ап или циркус... и шта о томе мисли. Уопштено, мислим да позориште, балет, опера, стенд ап, циркус или нешто друге па – зашто не – и плејбек театар може да има дубоки смисао, да пружи ко зна какав доживљај или рефлексiju, да потресе или инспирише, провоцира или разоткрива, да буди наду или фасцинира итд. као што – с друге стране – може да убија и да – барем наизглед – нема неки суштински смисао. Оно што јесте битно је *ко* ради, *како* ради, *шта* заправо ради... Не може се рећи да врхунски уметници раде “исто” само боље од других. Мислим да често раде нешто друго. Плејбек театар не познајем довољно. Али учествовао сам неколико пута. Мислим да ипак нисам видео шта овај театар може да буде – иако је у питању увек био стручни међународни контекст.

Које позоришне методе и технике сматрате блиским и сличним психодрамаи?

Не познајем позоришне методе и технике које су сличне психодрамаи. Све глумачке технике које трагају за аутентичном емоцијом трагају за оним што се у психодрама дешава спонтано. У томе могу да видим неку сличност. Као што, с друге стране, дистанца о којој је причао Брехт може да постане нешто конкретно и искуствено коришћењем техника психодраме.

Да ли бисте волели да кажете још нешто о психодрамаи и позоришту што нисмо питали?

Сигурно има много тога. У питању су тема и рад за које треба више живота. Али оставимо простора за неку следећу прилику.

Разговарао > Милан Мађарев

Интервју: Никола Веселиновић, редитељ

О сусрету са оснивачем психодраме у Београду

Јакоб Леви Морено (1889–1974), оснивач психодраме и социометрије, 1958. године одржао је низ предавања у малој сали Дома синдиката. Циљ његових предавања био је промовисање психодраме и социометрије у Европи, а прва станица – Београд. Превод на српски језик његове чувене књиге *Who shall survive* објављен је 1962. под насловом *Основи социометрије*. Милан Мађарев је разговарао са редитељем Николом Веселиновићем, који је у време Мореновог предавања био студент завршне године режије у класи проф. др Хуга Клајна. Разговори су вођени у кафеу “Пароброд”, од уторка, 26. јануара, до уторка, 2. фебруара 2016.

У предговору југословенског издања књиге **Основи социометрије** Морено наводи податак да је “ле-та 1958. посетио Југославију, на позив Београдског универзитета.” Где сте ви пронашли информацију о његовом предавању?

Ту информацију пронашао сам у “Политици”, а други подстицај био је Систем Станиславског, метод рада на комаду кроз психолошку разраду ликова. У нашој средини шездесетих година настале су промене које су водиле сусретима са носиоцима западних и европских тековина. Тако се у Београду појавио психотерапеут Јакоб Леви Морено на једној својој турнеји. У



Никола Веселиновић

препуној малој сали Дома синдиката одржао је семинар (трајао је два-три дана) о примени и резултатима психодраме на његовој клиници у Њујорку.

Да ли је Морено говорио о неком од познатих случајева из своје психодрамске праксе?

Навео је случај немачког занатлије који је дошао у Америку после Првог светског рата. Као и многи емигранти, тешко је прихватао амерички начин живота, због чега се заинтересовао за долазак на власт Хитлера у Немачкој 1933. Пожелео је, као многи Немци, да се

пораз из Првог светског рата на неки начин ревидира и сматрао да је Хитлер тај који може да донесе напредак немачкој нацији. Немачки емигрант је читао *Мајн камиф*, осамљивао се у свом стану и све више тонуо у материјал о националсоцијализму и Хитлеровим плановима о Трећем Рајху.

Наравно, све то је пореметило његов породични и друштвени живот и полако је изгубио контакт не само са пријатељима већ и са реалним животом. Коначно, на инсистирање жене, прихватио је да буде хоспитализован у Мореновој клиници. Тамо нису могли да пронађу праве узроке његове, већ видљиве поремећености, али су примењивали различите сценарије. Чланови Моренове екипе играли су ликове као што су Геринг и Гебелс који долазе на разговор у Хитлерову тј. пацијентову собу. Чак су му омогућили да се као Хитлер обрати са галерије клинике “немачком народу” у коме су били пацијенти и лекари. Терапија није давала спектакуларне резултате и Морено је чекао тренутак у коме ће његов метод наћи пут ка излечењу. Тада је случај решио то што је покушавала психотерапија. Једног дана, пошто му је берберин средио фризуру која је личила на Хитлерову, рутински га је упитао: “Шта ћемо са брковима?” – мислећи на фазонирање – али “Хитлер”, који је био утонуо у мисли, махинално је рекао: “Обријте их” и берберин је то механички урадио. Када је видео себе у огледалу без бркова, пацијент је узвикнуо: “Па ви сте ми скинули најважнији део тела.” Морено је сазнао за то и тог тренутка почела је нова фаза у лечењу.

Нажалост, нисте успели да нађете белешке са Мореновог предавања које би са више појединости осветлиле једини боравак оснивача психодраме у Београду. Вратимо се зато на период после вашег дипломирања 1959, када сте постали асистент на катедри за глуму на Академији. Како је Мореново предавање утицало на ваш позоришни и педагошки рад?

Присуствујући Мореновим предавањима увидео сам колико је психолошки метод Станиславског корис-

тан и плодотворан за рад у позоришту и као педагошко средство у раду са студентима. Као асистент на глуми схватио сам да је врло ефикасно да применим психодрамски метод као начин коришћења властитих искустава глумаца у вежбама које ће их касније, на другој години, довести до елемената за студије лика. На прве две године студија глуме игра по угледу на дечју игру и машта као извор креативности доприносили су вери у игру која се акцентује у Систему Станиславског. У нашем позоришту прва фаза примене Система била је брзо завршена из више разлога: наша држава се одвојила од совјетског блока, а генерација глумаца средње и старије генерације никада и није до краја прихватила метод Станиславског. Још један разлог био је и увођење англоамеричког и француског репертоара и репертоара антидраме. Наш развој ишао је много брже и бурније тако да су редитељи и глумци тај начин рада мењали у ходу. Из тог доба познат је узвик једног младог редитеља који је упутио глумцима на сцени: “Говорите текст, а глумите у паузама.” Наравно, то је упрошћена девиза која говори о напуштању психолошког метода.

Станиславски је покушавао да трансформише Систем уз помоћ импровизације у жељи да му дода димензију спонтаности. Та импровизација давала је могућност глумцима да ослободе своју креативност, да не буду заробљени у стриктној психолошкој анализи коју диктира неприкосновени редитељ. На другој страни, и Морено за полазиште психодраме има дечју игру и бави се подстицањем спонтаности, креативности и импровизације.¹⁾

У мом редитељском раду са професионалцима и аматерима трудио сам се да направим синтезу методе проживљавања и представљања уз посредни утицај психодраме. Временом сам дошао до закључка да је то најсигурнији пут ка слободној глумачкој игри која има своју уметничку вредност без ризика подражавања.

1) Јакоб Леви Морено није био заинтересован само за психодраму већ је двадесетих година XX века у Бечу покренуо и Театар спонтаности.

Пише > Милан Мађарев

Психодрама и позориште

Часопис *Сцена* је крајем 1991. објавио тематски број “Позориште и психијатрија” у коме је психодрама добила значајно место. Привукао ме је спој психологије и позоришта тако да сам пожелело лично да искушим психодраму. Нисам дуго чекао јер је средином јануара 1992. организована презентација психодраме на сцени Битеф театра. На презентацији смо гледали филм о Јакобу Левију Морену, оснивачу психодраме, а затим је др Душан Поткоњак¹⁾ водио загревање са учесницима презентације. Протагониста се ипак није “упецао” тако да су на позорници остали само водитељ загревања и његови асистенти. Тада се кинооператер, који је приказао филм о Морену, понудио да буде протагониста. Протагониста је инсистирао и да његову драму води Јасна Вељковић, Душанова асистенткиња, што је, наравно, испоштовано. Јасна је наставила да води психодрамски процес суптилно пратећи ток приче протагонисте и усмеравајући је када је то било потребно. Протагониста је изводио сцену “реалности изван реалности” како би заокружио свој однос са девојком која му је много значила десет година раније. Због замене улога у психодрами емоције протагонисте биле су све јаче и јаче, док у једном тренутку

1) Др Душан Поткоњак је 1986. основао прву београдску едукативно-искуствену психодрамску групу у којој се школовала прва генерација данашњих тренера психодраме.



Психодрамске радионице у Јужној Кореји 2007.

нису изазвале катарзу код учесника презентације. Помислио сам да би психодрама могла на неки начин да се употреби у позоришту, али било је потребно проћи кроз едукацију.

После ове презентације постао сам члан едукативно-искуствене групе у којој сам после двогодишње едукације положио испит који ми је отворио могућност да примењујем психодраму у неклиничким условима. Први пут сам применио елементе психодраме у оквиру пројекта *Случај(ни) Хамлејт*, о чему сам писао у књизи *Креативна драма у Шкозоришћу*. У сарадњи са Марином Миливојевић и децом узраста од 11 до 14 година истраживали смо случај Хамлет и случајност да су учесници, без обзира на пол, били у свом животу Хамлети. Применом замене улога добили смо психодрамске материјале који су, уз помоћ импровизације, постали *ситуације* – сцене које су тематски кореспондирале са сценама из Шекспировог Хамлета. На том трагу је и вербатим театар где је неопходна наглашена театријализација да би се стекао утисак документарности.

У каснијем периоду радио сам са глумцима, плесачима и неглумцима правећи везу психодраме и позоришта на “Градионицама”. Реч *традионица* настала је од игре речи градити и радионица и означавала је рад на себи учесника који, уз интеракцију са групом, стварају на лицу места. Повремено, у раду су се појављивали тренуци глуме без примене глумачких техника, тако да сам почео да размишљам о представи где ни редитељ не би режирао, већ би само поставио оквир извођења. Игром случаја, крајем 2000. у СМГ Љубљана срео сам младог редитеља Томија Јанежича са којим сам нашао много додирних тачака. Томи је био посебно заинтересован за психодраму коју сам, у форми Градионице, водио у оквиру његовог Студија за истраживање уметности игре, а касније и на пројекту *No acting, please* у Словенском младинском гледалишћу. На овом пројекту окупили су се глумци, педагози и сарадници који су увек изнова постављали питања шта је глума, шта је позориште и како стварати без ега као неприја-

теља креативности. Током креативног процеса на Градионицама сам дошао до сазнања да се радом на себи учесника унапређује и њихова глумачка игра. Међутим, како направити корак даље и применити психодраму у креативном процесу неке представе?

Током припреме представе *Краљ Лир* Виљема Шекспира у Атељеу 212 (сезона 2004/05), у договору са Томијем Јанежичем, поред драматургије повремено сам радио са глумцима на ситуацијама и односима који се у тексту само спомињу. Анимирао сам Ненада Ђирића (Гроф од Кента), Ерола Кадића (Витез) и Мирослава Жужића (Лекар) да проигравају сцене које су постале део њиховог емотивног памћења. По принципу замене улога они су наизменично играли свој однос према лику, свој лик и лик партнера. Једна од идеја током процеса била је да се део тих сцена игра у другом плану, али смо због сложене структуре текста представе ипак одустали да је реализујемо. Сличан рад са глумцима применио сам и у *Нахогу Симеону* Милене Марковић у режији Томија Јанежича у СНП-у (2005/06). Поред сарадње на драматургији радио сам и на развијању паралелног плана живота ликова на сцени као допуне студиозних таблица и креативног процеса који је водио Томи.

Током проба *Нахога Симеона* добио сам понуду да помогнем у реализацији представе *Зоолошка прича* Едварда Олбија у Народном аматерском позоришту у Бачкој Паланци (сезона 2005/06). Глумачка екипа је месецима покушавала да постави Олбијев текст без конкретног редитељског концепта. Предложио сам глумцима да читава представа и све репризе буду засноване на импровизацији. У раду са глумцима користио сам комбинацију елемената Стразберговог Метода, замену улога и искуство рада са телом из психодраме који доводе до емотивно-искуствених увида. На тај начин смо од положаја тела и невербалне комуникације глумаца стигли до текста и уприрођеног начина игре. Ова техника асоцира на последњу фазу рада Станиславског, када је он покушавао да, уз помоћ

дечје игре и импровизације, избегне рутинску глуму током извођења представа. Замена улога помагала је да ликови виде себе очима других, што је једно од важних сазнања у психодрами. Ненад Еречковић је као Џери развио читав монолог о малом Џерију и његовом односу са родитељима користећи импровизацију са лутком на руци. На једном од извођења представе редитељ Богдан Рушкуц упитао ме је зашто сам убацио податке из породичног живота Олбија. Био је изненађен када сам му објаснио да смо тај материјал добили кроз импровизацију. Када сам касније анализирао овај глумачки увид, дошао сам до закључка да постоји сличност у третману тела плесача и тела глумца на сцени. Одређене позиције тела глумца у садејству са текстом могу да призову не само њихове емоције,

искуство и сећања већ и оно што је аутор подсвесно унео у свој текст.

На основу наведених истраживања закључио сам да су могућности дијалога психодраме и позоришта неограничене у брижљиво вођеном раду на себи студентата ФДУ (глума, режија и драматургија) и професионалних и аматерских глумаца као и у креативном процесу рада на представма. Овај дијалог већ спорадично тече и у вертикали од предшколског васпитања/образовања до факултетског образовања и даље на путу целоживотног учења. На другој страни, непремостива препрека за упризорење психодраме на сцени свакако је њена непоновљивост, психотерапијски оквир и одсуство публике.



Психодрамске радионице у Јужној Кореји 2007.

Пише > Ема Хаген

Психодрама у шкотском театру

Са енглеског превела > Вера Крмпот

У овом чланку ћу вам представити два позоришна пројекта у којима сам учествовала као коауторка, у Шкотској, од 2008. године.

Ливинг театар: динамичан нови облик интерактивног позоришта, који користи методе примењене психодраме као одговор на професионалне позоришне представе; и Терапеутско позориште: јединствена комбинација драме, психодраме и перформанса, која на оригиналан и креативан начин делује на размеђи позоришта и психодраме да би пружила подршку онима који желе да истражују, изразе и поделе са другима своја лична животна искуства, посебно у односу на ментално здравље.

Увек расположена да проширујем домет и промовишем психодраму у Шкотској, као и да комбинујем и интегришем своје професионално знање и искуство, оба пројекта развила сам из сопствене комбинације комплементарних вештина, знања и искуства, као драмска уметница, психотерапеуткиња у домену психодраме и креативна посредница, и све то зачињено мојом страшћу за стварање нових, узбудљивих пројеката примењене психодраме у позоришном контексту.

Тренутно у Шкотској не постоји еквивалент било којег од ова два пројекта и, пошто сам ја једина едукована психодраматичарка у Шкотској, у јединственој сам позицији да развијам и управљам овим пионирским послом у том контексту. Међутим, ништа од овога не бих увидела без подршке и охрабрења многих колега, укључујући искусне и обучене психодраматичаре,



чаре, позоришне трупе и професионална позоришта, уметнике, културне институције и професионалце у арт-терапији, стручњаке за ментално здравље и наглежне у клиникама.

Моја намера је да пружим један преглед и слику оба пројекта као засебних целина. Наведене информације одражавају обим рада на оба пројекта, и док се Ливинг театар састојао од девет појединачних радионица, Терапеутско позориште обухвата период од седам година са бројним програмима рада. Сходно томе, нисам могла да покријем баш све, колико год да

сматрам да је добродошао контакт са свима који су заинтересовани за даљу дискусију о било ком делу мог рада, и колико год да желим да се повежем и учим од других који подржавају сличне или сродне пројекте.

ЛИВИНГ ТЕАТАР

На једној страни увек стоји створено насупрот ономе ко ствара. Наше непосредно интересовање бави се чистим, креативним позориштем у којем се сваки догађај дешава једном и никад више. (Морено, 1946: *NWPA* 2010, 59)

Инспирирана конференцијском радионицом “Отворене сесије – да ли су оне терапија, образовање или забаве”, у организацији Британског удружења психодраме, 2010. године започела сам рад на развоју програма који ће јавности у Шкотској омогућити искуство сусрета са психодрамом. Нисам знала тачно коју форму ће овај рад имати: моји напори остварили су се у Ливинг театру који сам развила и изводила у позоришту Трон у Глазгову, од 2011. до 2013.

Ливинг театар је живо, интерактивно искуство које позива шкотску публику да производи и подели своје сопствено спонтано позориште као одговор на професионалне позоришне представе. До данас, девет сесија Ливинг театра нуде се као допунски програм повезан са представама у позоришту Трон. Значајна је чињеница да се овде истражују реакције и одговори *публике*, уместо расправе о глуми, режији, тексту или сцени. Често се из позоришта враћамо уз осећај да смо богатији за велики број комплексних, можда чак и амбивалентних емоција, мисли нам јуре сто на сат док приче које се одвијају пред нашим очима обустављају нашу машту чинећи огледало самог живота. Ливинг театар пружа могућност да креативно истражујемо и изразимо све то, у контексту групе појединаца повезаних својим искуством посете позоришту. Ливинг театар продубљује разумевање и доживљај представе тако што ангажује лични аспект:

1. С којим делом лика сте осетили повезаност?

2. Шта сте од тога препознали у себи или свом животу?
3. Како су садржај и теме представе утицали на вас?
4. Шта да желите да изразите?

Охрабрени да се укључе на начин који њима одговара, присутни могу активно да учествују, понуде своје мишљење из публике или да остану тихи посматрачи. На овај начин група колективно постаје творац акције, разбија традиционалну стаклену завесу између сцене и публике, и уводи из стварног живота питања, жеље и искуства из света који се налази изван сцене право у само срце театра: публика постаје актер у својим сопственим драмама.

Један од учесника је изјавио: “Ово је више од радионице, ово је искуство, ПОТРАГА!”

Користећи утврђени сет креативних метода деловања и своје дугогодишње позоришно искуство, на сесију долазим без унапред припремљеног плана или одређеног садржаја. Уместо тога, теме и садржај професионалних представа су подстицај за инспирацију. Као редитељка, имам цео низ потенцијалних полазних тачака, али увек тражим путоказ од онога што се дешава у том тренутку у групи и спонтано идем у смеру у ком ме група води. Сваки догађај има различите и неочекиване правце и све оно што произлази из сваке сесије непрекидно ме изненађује и инспирише.

Ево неколико примера:

Ливинг театар понуђен је као одговор на приказ представе Народног позоришта Шкотске *Девојке из Глазгова, Мјузикл*, на основу стварних догађаја из живота групе тинејџера који траже азил. Овом догађају присуствовале су групе различитих профила, од оних који траже азил, пријатеља и познаника девојака из представе, па до редовне позоришне публике. Током одржавања Ливинг театра развила се нова верзија оригиналне приче из перспективе неколико ликова – девојака, чланова породице, комшија, политичара, при-

падника министарства унутрашњих послова. То је открило дубину емоција и понудило теме везане за него, пријатељство, заједницу и наду која се стварала у овој врло стварној драми.

Као одговор на представу Трон театра на предству Џемса Џојса *Уликс*, Ливинг театар понудио је двоструку реакцију:

- загревање пред представу омогућило је публици да истражи у себи професорски, филистејски и критичарски приступ у вези са класицима књижевности и театра. Страх је био једна од тема радионице: страх од суочавања, а затим и разумевања овога дела и личних асоцијација које оно производи. Као одговор спонтано се јавила улога Џемса Џојса пружајући му на тај начин могућност да разјасни неразумевање везано за његово дело;
- Разговор након представе укључивао је велики број студената који се неминовно сусрећу са Уликсом. Многи од њих разговор су напустили с осећајем да сада могу да пишу задате радове о овој теми јер их је истраживање током сусрета обогатило, продубило њихове увиде и омогућило шире размишљање о делу. Велики број оних који су присуствовали наведеном догађају пре саме представе, а да претходно нису прочитали дело, рекли су да, након друге сесије Ливинг театра, не само што имају осећај да познају ово дело већ су га и разумели.

С обзиром да наше технолошко доба кроз развој медија као што су *YouTube* и друштвене мреже, убрзано ствара нову генерацију активних произвођача и дистрибутера садржаја (на супрот пасивним конзументима), Ливинг театар има за циљ да ангажује публику у Шкотској на један нов и јединствен начин, додајући тако вредност уобичајеном позоришном искуству. Као и у сваком добром позоришту, искуство може бити образовно, катарзично, терапеутско и/или забавно. Оно такође може да допринесе личном развоју и по-

већа емоционалну испуњеност јер публика остварује повезаност са деловима своје и других личности кроз призму драме која се одвија на сцени. Ливинг театар има капацитет да та искуства публике интензивира јер публика улази у улогу глумаца и доживљава их директно, развијајући тако дубље емоционалне везе са представом коју су гледали.

ТЕРАПЕУТСКО ПОЗОРИШТЕ

“Људи играју сами пред собом... Живот и машта постају један идентитет у истом времену. Они не желе да превазиђу стварност, већ да је истакну у први план. Поново је доживљавају, сада као господари ситуације: не само као измишљени ликови већ у оквиру свог стварног постојања.” (Морено, 1972, 28)

ШТА ЈЕ ТЕРАПЕУТСКО ПОЗОРИШТЕ?

Постоје многе референце, старе и модерне, како у домену театра тако и у домену лечења, о терапеутском дејству позоришта. Међутим, облик терапијског позоришта које желим да поделим са вама јесте јединствена комбинација драме, психодраме и перформанси које смо развили мој колега Јан Гидли и ја да бисмо пружили инспирацију и подршку онима који желе да истражују, огласе и поделе са другима своја лична животна искуства, посебно у вези са менталним здрављем.

Важно је и то да терапеутско позориште функционише на оригиналан и креативан начин на размеђи позоришта и не би могло постојати без једног од ових елемената.

Морено је психодраму објаснио као: “последње позориште – терапеутско позориште.” (Морено, 1972, 28)

Многобројни аспекти психодраме заступљени су у оквиру нашег терапијског позоришног модела, али постоје и значајне разлике. Основна разлика је начин на који се материјал, добијен од разних психодрамских и драмских радионица, спаја у један позоришни комад и прерађује тако да се може изводити на сцени и представити позоришној публици.

“Док позориште има за циљ да произведе тренутке стимулативне забаве за публику, психодрама пружа глумцу шансу да се развија.” (Келерман, 1992, 199).

Терапеутско позориште чини и једно и друго.

КАКО ЈЕ РОЂЕНО ТЕРАПЕУТСКО ПОЗОРИШТЕ

Овај пројекат рођен је из идеје са састанка представника удружења Уметност менталног здравља и Глазгов филмског фестивала (SMHAFF) 2008. године где се одвијала дискусија о врло важној вези која постоји између уметничких форми и менталног здравља. Тада сам радила као слободна драмска уметница и похађала прву годину на Нордерн високој школи психодраме. На састанку ми је постављено питање да ли би психодрама могла да буде присутна на фестивалу. Било ми је јасно да ово неће бити могуће у форми чисте психотерапије, колико год ја подржавала ову идеју. Након размишљања и разговора са колегама, обратила сам се Позоришној трупи Солар Бер са којима сам имала дугу пословну сарадњу и упитала их постоји ли могућност да подрже нашу визију да остваримо пројекат који би учесницима пружио власништво над процесом, производом и искуством које је истовремено и терапеутско и креативно. Од самог почетка у Солар Беру, чија је мисија да омогући укљученост у позориште, били су врло заинтересовани за ову идеју. То нам је дало шансу да аплицирамо за средства, а пружио нам је и инфраструктуру да адекватно развијемо пројекат.

У току седам година од када је овај пројекат настао, од августа 2008. до децембра 2015. организовали смо 15 група са 140 полазника. Током овог периода, пројекат се развио и проширио тако да сада обухвата цео низ уметничких форми, креативних извођача и позоришних терапеута. Као резултат тога настало је седам позоришних представа у професионалним позоришним кућама и пратећи DVD снимци, један кратак филм, једно музичко дело и три перформанса уживо у психијатријској болници, као и један шоу програм на отвореном.

НАШ ЕТИЧКИ КРЕДИБИЛИТЕТ

На самом почетку овог процеса успоставили смо основни радни модел на којем се базира структура и етос који прожимају целокупни рад који је уследио. Терапеутско позориште подстиче креативност, спонтаност, самоекспресију и разиграност за које верујемо да су од кључног значаја за оптимално стање здравља. Чланови групе пројекту приступају као јединствене индивидуе, тако су прихваћени и вредновани, а тако су и ангажовани у духу транспарентности и аутентичности.

“Много сам научио кроз своја излагања и кроз то што су ме људи саслушали. Доктори ме никада нису саслушали. Допадало ми се да уђем у просторију где седе обични људи и запослени и то што су сви захвални што нас виде. Били смо цењени. Бити цењен је као да вам дају нову улогу и односи велики део стреса.” (Учесник)

Кроз креативни и терапеутски процес успоставља се однос поверења, сигурности и заштићености. Однос поверења и осећај учесника да има контролу су од кључног значаја, као и психодрама, а све ово се успоставља од првог сусрета, све док група траје. Наше кључно стајалиште које промовишемо сваке недеље изнова је да чланови групе могу да се ангажују онолико колико њима одговара кроз цео овај процес. Наше учеснике охрабрујемо да испробају све, да преузму ризик, да искусе нове улоге које им могу донети шансу и/или изазов, али немају обавезу да стално буду ангажовани, било у појединим активностима било у целокупном процесу. Кључ је у томе да избор и контрола увек припадају учесницима. Сама чињеница да ово износимо јасно и да их сваке недеље изнова подсећамо на то, у окружењу сигурности, заштићености, поверења и прихватања, често омогућава људима да се одваже и поделе искуства као никада пре.

“Знам да могу да имам поверења у свакога у нашој групи. Што сам дуже део групе, све више сазнајем кроз разне улоге које играм. Нисам мислио да ћу остварити овако много.” (Учесник)

Етика и уметнички квалитет такође су кључне компоненте овог пројекта који не би био успешан без њих. Заједно обезбеђују равнотежу и везу између уметности и здравља, чинећи тако овај пројекат јединственим. Можда је најважнија чињеница да је пројекат забаван и пружа задовољство како предавачима тако и учесницима и публици.

“Хвала вам што сте тако једноставно и отворено поделили са нама своја осећања и искуства. Испунили сте позориште својим присуством, снагом и миром; уживао сам у тренуцима хумора и забаве који потцртавају озбиљне моменте.” (Гледалац)

ИЗВОРНИ МОДЕЛ

СТРУКТУРА: Структура овог пројекта је као у сесији психодраме: загревање, акција, дељење. На крају сваког терапеутског позоришта постоји и процес затварања. У склопу ове оквирне структуре, сваки недељни сусрет садржи три фазе: загревање, акцију и дељење.

1. *Загревање:* углавном се састоји од позоришних и драмских игара и вежби које развијају кохезију и поверење у групи; уводе се драмски методи и технике психодраме с циљем да се створи чврста основа из које се може истраживати материјал који је више личан, емоционалан.
2. *Акција:* истраживање појединачних прича и искустава кроз технике и методе психодраме; подржава универзалност и повезаност у оквиру групе јер се информације деле; развија групне теме и потенцијални садржај перформанса. Терапеутски театар се разликује по томе што развија а затим и увежбава материјал уводећи га у позоришни перформанс.
3. *Дељење:* перформанс пружа групи могућност да се поделе лична искуства с позваном публиком на структуриран и безбедан начин, а затим следе питања и одговори (дељење) између

чланова групе и публике. Перформанс и коментари учесника се после деле у виду DVD записа који чланови групе добијају за стално и који се, уз њихов пристанак, дистрибуира релевантним организацијама.

4. *Затварање:* омогућава рефлексiju везану за целокупни процес; пружа време и место где се размишља о затварању групе и служи као додатни простор пре него што пређемо на све оно што будућност може донети.

ЗАГРЕВАЊЕ

Ритуал игра важну улогу у обезбеђивању осећаја сигурности и заштићености у групи. Пошто свака сесија започиње и затвара се кружним поступком, често чланови групе траже игре за загревање и активности које препознају и у којима уживају. Моје искуство модератора научило ме је да на почетку појачана структурираност пружа мање нервозе и дозвољава учесницима да се брже укључе уз осећај безбедности. У психодрами се зна да мање структурираности заправо изазива мање нервозе, међутим, посао редитеља психодраме није у томе, већ да омогући да се анксиозност појави али да чланови групе раде на томе и превазиђу је. Приликом загревања, циљ редитеља у Терапеутском позоришту (имајући у виду главни циљ да се створи перформанс у оквиру задатог модела) јесте да брзо изгради кохезију и поверење у групи. Међутим, ово се ради уз стално наглашавање забавне и разигране интеракције да би се повећала спонтаност. Формулишу се групне теме из материјала са сваке сесије и оне се преносе на следећу недељу, чиме се ствара органско загревање и развој и за модератора и за групу током целог процеса.

За учеснике је било важно да се код сваког сусрета нагласи однос поверења. Да бих омогућила учесницима да као појединци конкретно искажу различите нивое поверљивости у оквиру групе, развила сам вежбу која је инспирисана “Бунаром поверења” Лиз Вајт (White, 2002, 25).

Вежба омогућава повезивање групе кроз три концентрична круга. Први круг начињен је као у верзији Лиз Вајт, где чланови групе формирају “бунар” тако што у скупљене шаке и у себи изговарају ствари који још увек не могу (а можда никада неће ни моћи) да поделе са групом, а затим све то убацују у бунар изговарајући притом своје име.

Чинећи овај корак и избацујући ствари из руку ми стварамо други, нешто већи круг где учесници отворено деле нешто са целом групом, уз договор да то остаје у оквиру групе и њених чланова. Следећи корак ствара још већи, трећи, завршни круг где се учесници подстичу да изнесу нешто што би можда желели да поделе и са публиком као део перформанса. У овој фази то и даље остаје поверљиво у оквиру групе, али се дотиче могућност да на крају то поделимо са широм заједницом и светом.

Овај процес помаже учесницима да задрже контролу над интензитетом материјала који се открива и охрабрује изношење на површину онога што желе да задрже за себе или поделе са групом.

“Ја имам ту навику да, кад једном почнем да говорим о нечему, одмах изнесем 100% свега, сваки па и најмањи детаљ, па сам морао мало да одступим од тога и да кажем – ово заправо не желим да изнесем... Али срећан сам што то могу да искажем...” (Учесник)

АКЦИЈА

Акција је у овом пројекту подељена на два дела: истраживање и стварање.

Истраживање

У првој половини бавимо се истраживањем личног материјала кроз методе психодраме.

Изнова и изнова учесници са нама деле осећај да их нико не слуша, осећај изолованости или да, ако их неко и слуша, заправо их не чује. Ово познато искуство ствара разочарење, неповерење, повлачење из друштва и осећај беспомоћности у покушају комуницирања

шта је то што желе или што им је потребно, што надаље резултује још јачим осећајем изолованости.

“Ако су мисли и осећања потиснути и не изражавају се отворено, јављају се механизми самоодбране... Ово стално подривање самог себе може се делимично превазићи када особа отворено изнесе одређено осећање или идеју, знајући да ће га други заиста саслушати. (Ако особу слуша више људа, процес самоекспресије још је ефикаснији – а то је један од разлога зашто рад у групи има већу вредност). Када се идеје изнесу на тај начин, када се уведу у интерперсонални контекст, такође се могу поново сагледати у светлу њиховог освешћивања. Вежба самоекспресије тако развија улогу посматрача – учесник почиње да слуша шта он то говори.” (Blatner, 2007, 12)

Терапеутски театар пружа могућност да изразимо и поделимо осећања и искуства, обезбеђује структуру да нас други саслушају и истражује и преиспитује осећања и искуства уз један нови увид, а пружа и платформу за њихово јавно изношење на један безбедан, анониман начин.

“То значи да могу држати главу високо уместо да се самосажалевам; више се не бојим да преузимам задатке, да чиним оно што треба да чиним.” (Учесник)

Као у вежби концентричних кругова, у вежби грађење поверења учесници пролазе кроз осам нивоа, од дотицања сопствене унутрашњости све до поделе искустава и пружања неког дела приватне личности спољном свету оличеном у публици. Ови нивои су:

1. Делење личних прича и животних искуства кроз нарацију и акцију,
2. Други су сведоци ових искустава; чланови групе заиста нас слушају и чују,
3. И сами постајемо сведоци; чланови групе играју наша искуства кроз нарацију и акцију,
4. Јавља се осећај прихватања, разумевања и афирмације од стране групе,

5. Развијају се комбиновани лични доживљаји у оквиру групе који се повезују у естетски обликовану структуру и преводе у позоришну продукцију,
6. Све ово дели се са публиком која постаје сведок кроз перформанс уживо,
7. Добијамо осећај прихватања, разумевања и афирмације од стране шире заједнице оличене у публици,
8. Гледамо DVD снимке описаног процеса.

Фазе 1–4 личе на процес код групе у психодрами где редитељ члановима групе пружа могућност да, као протагонисти, поделе, искуствено доживе или буду сведоци својих прича уз помоћ чланова групе који на почетку служе као помоћни его, а затим лично учествују у везама које је створио наш рад.

Стварање

Међутим, у фазама 5–8 налази се оно што нас заиста разликује од психодраме и чини наш модел јединственим, а то је стварање финалног перформанса од материјала који је настао нашим истраживањем. Ово се ради прво кроз структурирану сесију, отприлике на две трећине пређеног пута у процесу где група размишља о садржају свих сесија и доноси свесне одлуке који је то материјал који желе да поделе са публиком. Тај изабрани материјал затим се практично и конкретно структурира (на почетку тако што једноставно коритимо листове хартије и дрвене бојице) обезбеђујући на тај начин јасан преглед онога на чему ћемо радити. Ово је флексибилна фаза и она ће се природно мењати кроз процес стварања материјала за финални перформанс. Управо кроз ово стварање материјала група изналази начине да из својих комбинованих искустава створи нарацију која се може објективно сагледати.

Упркос овој значајној разлици, сматрам да ова два дела у фази акције коинцидирају са Мореновом тезом о катарзи, а коју Келерман назива “двофазни процес психодраме”.

“Отпушање и олакшање (катарза)” настаје из тога што су искуства подељена унутар групе и из “интеграције и успостављања реда (разраде) ствара се перформанс употребом метода за његову израду.” (Kellerman, 1992, 83)

ДЕЉЕЊЕ

Дељење се такође одвија у фазама: прво кроз дељење самога себе са другима у групи (као у психодрами).

Друго, кроз дељење индивидуалних и групних искустава са публиком у оквиру перформанса. И, коначно, кроз дељење између публике и чланова групе током сесије питања и одговора након перформанса.

“Сматрам да је овај перформанс просветљујући и веома дирљив. Професионализам и искреност су невероватни.” (Гледалац)

Кључно је да перформанс задржи естетско-уметнички квалитет који је и забаван и професионалан. Када овога не би било, то би могло код публике развити осећај сажаљења или, још горе, снисходљивости према извођачима убијајући тако саму сврху целог процеса а то је подршка личног развоја датих појединаца.

“У терапеутском позоришту један анониман, просечан човек постаје нешто што се приближава уметничком делу. Једно сићушно, неважно људско постојање овде се подиже на висок ниво достојанства и поштовања. Њихови лични проблеми се пројектују на изузетан начин пред посебном публиком...” (Moreno, 1940: Fox, 1987, 59)

И док се кретање од језгра човекове унутрашњости према целом свету одвија у фазама 1–8, истовремено се дешава и реципрочан процес. Док учесници екстернализују своја искуства, то им омогућава да се дистанцирају и објективно сагледају себе и своја искуства на један нов начин, да створе нову перцепцију и да почну да реформулишу и реинтегришу ово искуство стварајући тако осећај бољег себе него раније.

ЗАТВАРАЊЕ

Коначно, затварање у недељама које следе након перформанса даје изузетну могућност за рефлексију о целом искуству, од почетка до краја.

Веома је важно да се искажу и истраже потенцијални тешки моменти кроз које можемо проћи након еуфоричности перформанса, што је познато свим професионалним глумцима. Затварање служи као транзициони простор између одвајања од групе и наставак планова за будућност и помаже члановима групе да искажу шта је то што им је ово искуство донело, шта желе да оставе у групи а шта да понесу са собом када напусте пројекат. Ово је још један пример тога како ритуал игра важну улогу у пројекту.

“Када напустим драмску групу, имам осећај да сам нешто постигао, знате? Ја сам просто исти као било која друга особа у групи. Знам да смо сви једнаки.” (Учесник)

ОДВИЈАЊЕ ПРОЈЕКТА

ПРОСТОР

Од самог зачетка пројекта било нам је потпуно јасно да је његов кључни елемент рад у неклиничком простору професионалног театра. То је било изазов због тајновитости која прати ментално здравље и потешкоће с тим у вези, на личном аспекту, у просторији за рад и вежбање, и јавно код перформанса. Додатни рад у простору професионалног театра може да инспирише и оснажи људе да се удруже са другим људима и процесима на начин који није повезан са стигмом. Ово је имало изузетан утицај на једну одређену групу појединаца који су се раније често осећали крајње изоловано.

“Психолошке интервенције су врло осетљиве на простор у којем се одвијају. Према *Moreno & Moreno (1969)*, “конфигурација простора као део терапеутског процеса је од највеће могуће важности (стр. 14). Ат-

мосфера која се ствара у сваком датом простору утицаће на емотивно стање групе.” (Kellerman, 1992, 22)

Ми смо првобитно поставили пројекат у Грађанском позоришту, а затим у Шкотском позоришту младих, а ово су познате и признате институције у Глазгову. “Ако могу да устанем и да то кажем у позоришту, могу свуда.” (Учесник)

ВРЕМЕНСКИ ОКВИР

Пројекат може да се одвија на недељној бази у току два сата, у почетку у краћем обиму од 10–12 недеља с посебним фокусом на рад на стварању перформанса. Стога, ово има утицај на терапеутски процес, на начин и ниво на којем смо радили. У овом ограниченом временском оквиру, где је задатак фокусиран на креативни резултат, наш циљ је био да омогућимо истраживање личних питања тако да пружи подршку, безбедан је и садржајан. Да бисмо то постигли, усредсредили смо се на оснаживање полазника од самог почетка и примењивали смо технике дистанцирања.

Када смо ушли у четврту годину пројекта, већ смо имали обезбеђено финансирање за рад током целе године, као одговор на чињеницу да су чланови групе исказали значај групе за њихов живот и осећај изолације који се јављао када нису у групи, између два пројекта.

С пројектом који је текао током целе године имали смо много више могућности да пружимо подршку особама на дубинском терапеутском раду, али је ипак суштински етос нашег пројекта остао то да учесници могу да се прикључе у оној мери која њима одговара током целог процеса.

ТРАЈАЊЕ

Током година, трајање овог пројекта увелико је зависило од финансирања и то нас онемогућава да у континуитету одржавамо програме који трају целе године. Па ипак, остали смо позитивни у нашем настојању да сваке године реализујемо пројекат, још од самог оснивања.

Анџажовани

Менаџмент: Солар Бер је обезбедио менаџмент целог пројекта. Моја улога координаторке пројекта укључује одговорност за стварање и вођење пројекта што значи и планирање, вођење, евалуацију, прикупљање средстава и умрежавање.

Вођење: Пројекат су изворно водиле две искусне и адекватно образоване особе које имају потребне вештине за активан и динамичан приступ целом процесу: моја маленкост, драмски уметник и приправник психодраме – психотерапеут, и моја колегиница, психијатријска медицинска сестра и квалификована психотерапеуткиња. Наше заједничке вештине расле су током стварања овог новог модела.

Надзор: Терапеутско позориште полазницима нуди терапеутски и стваралачки процес и придржавамо се Етичког кодекса Савета за психотерапију Велике Британије (*УКСР*) и Британског удружења за психодраму (*ВРА*) и као такви редовно подлежемо клиничком надзору од стране *УКСР* акредитованих супервизора.

“Какво изванредно достигнуће! Тако стварно, тако изузетно – комбинација психодраме и театра – Морено би био поносан – и ја сам! Ви сте заиста сјајни што улажете сав овај труд и креирате професионално позориште – дирљиво искуство које човеку мења живот – право задовољство!” (Супервизор)

Партнерство: Сигурност и заштићеност се истичу од самог почетка вођења пројекта. У почетној фази састајемо се са особљем разних институција менталног здравља да бисмо их информисали о пројекту и започели формирање групе. Када смо успоставили добру сарадњу са њима, они су почели редовно да нам препоручују и шаљу учеснике, развили смо позитивне партнерске односе са многим здравственим радницима који су радили директно са члановима групе. Као део нашег договора са институцијама, обавезали смо се да шаљемо недељне евалуације одређеним здравственим радницима задуженим за ту врсту посла. То им је омогућило да јасно сагледају било какве недоумице које

би могле настати и које би требало решавати између сесија. Размена података обавља се уз максимално поштовање клаузуле поверљивости и уз сагласност учесника. Здравствени радници често су помагали појединим члановима да присуствују недељним састанцима групе, често долазећи са њима и враћајући их кућама. Открили смо да је ово један од најпозитивнијих аспеката партнерског рада јер су учесници често јављали да је за њих физички захтевно да похађају састанке. Међутим, када би дошли на састанак, они су се у потпуности укључивали у рад и уживали у томе што су део групе. Након одржаног перформанса, здравствени радници су коментарисали да су били сведоци позитивног учинка и изражавали своју изненађеност и поштовање за значајну промену и повећани капацитет полазника као директан резултат овог пројекта.

“Било је тренутака када сам просто осећао емоције које сте описивали, толико су стварни и добро пренети били ти описи. Драго ми је што сте били довољно храбри и поштени да поделите своја искуства. То показује стварни интегритет. За мене као здравственог радника било је посебно интересантно да видим како сте укључили сугестије институција. Одлично сте обавили посао овде вечерас, наставите да бијете битку.” (Здравствени радник из подручја менталног здравља)

ГРУПА

Заинтересовани за пројекат долазе или по препоруци институција менталног здравља или на основу сопственог интересовања. Ми не захтевамо унапред било какве информације о члановима пројекта јер наш циљ је да се са њима сусретнемо као са људима, а не као са дијагнозама.

На исти начин, када се неко већ прикључио групи, на њему је да одлучи шта и колико жели да каже о себи у свакој фази процеса. Углавном смо радили са људима који су имали дугогодишње проблеме са менталним здрављем, али добродошли су били сви који желе да се прикључе јер мисле да ће имати користи од тога.

“За мене, осетити ту слободу коју ја не осећам врло често, било је задивљујуће. Ја просто осећам да могу да будем било шта.” (Учесник)

Чланови групе су добродошли да изнова долазе у групу из пројекта у пројект, а ово је створило трајну отворену културу групе која пружа подршку целокупном процесу јер искуснији чланови спонтано, и уз наше охрабрење, помажу онима који учествују по први пут.

“Сада имам нешто мало самопоуздања. Осећам се као да сам две различите особе. Овде, ми смо једна срећна породица. Иначе, ја сам друга особа; нерасположен у једном тренутку, расположен у другом. Не знам да читам, али други су ту да ми увек помогну. Хвала члановима групе и особљу.” (Учесник)

ПУБЛИКА

Првобитно публику Терапеутског позоришта чинили су позвани из институција менталног здравља и чланови особља, пријатељи и породица. Овим смо обезбедили, колико год је то могуће, контролу за групу у овој фази процеса. Пошто су то били чланови различитих видова заједнице везане за ментално здравље, публика је имала одређени увид у садржај перформанса. Ово је имало значајан утицај на везу коју су људи створили са перформансом и целокупном атмосфером у позоришту. На тај начин створио се ефекат огледала за публику јер су они гледали рефлексију себе или некога кога познају. Након перформанса, процес питања и одговора донео нам је нови ниво дељења и успоставио дубљу препознатљивост и валидност и за групу и за публику кроз размену искустава и личних увида.

“Улога публике... повећава се када је присутно неколико људи, а постоји и одговарајућа повећана моћ за валидацију, подршку и нове идеје.” (Blatner, 2007, 13)

Као што је Морено установио код чланова (публике) психодрамске групе, могуће је стећи искуство – као протагониста, а исти је случај и са публиком у Терапеутском позоришту.

“Имп्रेसиониран сам вечерашњим перформансом. Могла су се осетити огољена осећања у просторији. Какав фантастичан психолошки начин да се носимо са свесним и несвесним емоцијама. И да кажемо целом свету да свако има тежак живот и искуси ове емоције у неком периоду живота. Фантастично.” (Гледалац)

Како се пројекат развијао и како су нарастали интерес и самопоуздање учесника, отворили смо перформансе за свакога ко жели да присуствује. Уз промоцију кроз *SMHAFF* маркетинг процес, позвали смо ширу публику и, наравно, оне који имају директан интерес или су у вези са датом темом и/или с контекстом менталног здравља да присуствују у великом броју.

“Гледаоци у терапеутском позоришту чине једну заједницу.” (Moreno, 1972, 28)

“Хвала вам – никада нисам видео овако нешто. Мислим да је врло храбро са ваше стране и заиста изражавам поштовање за атмосферу коју сте створили међу собом – и коју сте пренели и на нас – атмосферу поверења и заједништва.” (Гледалац)

РАЗВОЈ

И мада је етос остао потпуно исти као и оквирна структура која је заштитни знак за све аспекте наше понуде, ипак је дошло и до значајног, неочекиваног и позитивног развоја пројекта као целине.

Имајући привилегију да пројекат траје током целе године, допунили смо га процесом јачања лидерских вештина, заступања и менторинга. Ово је пружило додатну подршку личном развоју дугогодишњих чланова Терапеутског позоришта јер их позивамо да воде одређене делове сесија као, на пример, загревање или акцију, и позивамо их да заједно са нама присуствују састанцима са партнерским институцијама, промовишу пројекат и пружају подршку новим члановима који треба да се прикључе. Такође смо оформили комитет за вођство. Ови елементи подстакли су чланове да прикажу искуства из целог процеса из своје перс-

пективе, развијају нове и постојеће вештине и утичу на пројекат као целину.

“Када сам поново одлазио у институције где сам боравио када ми је било лоше – то је показало људима колико сам напредовао, а имао сам и нешто да пружим заузврат друштву као целини. Ја сам само јединка, али дао сам све од себе.” (Учесник)

Иако је првобитни фокус пројекта био на позоришту и психодрами, отишли смо и даље у намери да развијемо партнерске односе са разним професионалним уметницима и организацијама у широком спектру дисциплина, укључујући ликовну уметност, музику, плес и покрет. Сценографију за један од перформанса дизајнирали су и израдили учесници Пројекта – Способност, организације за визуелну уметност која такође ради с одраслима који имају проблеме са менталним здрављем.

“Мислим да је цео шоу био сјајан, од саме идеје па све до готовог перформанса. Фантастично је видети катарзични ефекат који је пројекат и перформанс имао на учеснике.” (Члан тима Пројекат – Способност)

Било нам је веома важно да пронађемо креативно решење које пружа и учесницима и самом пројекту поверљив и анониман начин да забележе свој рад тако да се може у будућности користити за маркетинг и промоцију, а и као средство за визуелну евалуацију. То нас је довело до партнерства са Цени Соеп, документаристињом и илустраторком, уметницом која је стварала скице и током проба и током самих перформанса. Ценин рад на јединствен начин бележи и рефлектује атмосферу, покрет, енергију и емоције пројекта.

Пошто је растао интерес за наше услуге, позвани смо да проширимо делатност и уврстимо групе из Краљевске болнице Гартнавел, једне од најмодернијих и најиновативнијих болница за ментално здравље у Великој Британији. Кроз широки обухват пројекта Уметничке мреже (*Arts Network*) под називом ‘Art in the Gart’ (Уметност у Гарту), пројекта који укључује визуелну уметност, музику, пројекте везане за коме-

дију и слично у оквиру саме болнице, ми смо са наше стране пружили цео спектар радионица Терапеутског театра за пацијенте. Ту спада рад на одељењима за акутна и хронична обољења, одељењима за старије и дементне особе, као и рад са младим људима и пацијентима у дневној болници. Један број ових сесија био је праћен музичким пројектима у самој болници под називом Полифонија. Један од наших пројеката је као свој врхунац остварио перформанс у самој болници за особље и пацијенте.

“Солар Бер је радио са групом наших пацијената током две године у сарадњи са нашим психотерапеутима. Сви ти пацијенти имају тешка ментална обољења и радили су са нама из терапеутских и мотивационих разлога. Гледао сам оба перформанса и био заиста импресиониран – да не кажем дирнут – овим радом. Надугачко сам разговарао са пацијентима који су учествовали: потврдили су ми вредност оваквог рада и значај утицаја који је имао на њих као позитивно искуство у којем су уживали, али које је донело и терапеутски бољитак.” (Шеф одељења за ментално здравље болнице South East Glasgow СНСР)

Од фебруара 2014. до децембра 2016. развили смо терапеутски театар за младе од 16 до 25 година који су се раније бавили озбиљним, организованим криминалом и искусили разне трауме. Овај пројекат довео је до стварања кратког филма праћеног оригиналном музиком уместо стварања позоришног перформанса уживо јер су тако наметале потребе групе, и до читавог низа образовних радионица за друге младе који спадају у ризичне групе. Радионице су биле базиране на искуству учесника, а они су их и креирали.

Као резултат свих ових напора, посветили смо се и потреби за одговарајућим надзором и имали то задовољство да сарађујемо са великим бројем познатих стручњака, укључујући и супервизора из организације Психотерапија плеса и покрета, супервизора из групе Плеј терапија и супервизора из организације Клинички стручњак. Све то позитивно је утицало на наш рад.

Организујемо бројне догађаје на којима се бавимо темама везаним за уметност и здравље, организујемо психотерапеутске конференције, а развили смо и наше едукативне програме за оне који желе да постану наши модератори. Оваква врста обучавања створила је цео низ модератора који се се придружили тиму Терапеутског театра у разним тренуцима током година, а међу њима има драмских уметника, психодраматичара, психотерапеута плесног покрета, гешталт терапеута и практичара експресивне уметности. Неке наше полазнике усмерили смо на студије драмских уметности, психотерапију плесног покрета или на обуку за психодраму.

Пројекат је добио подстицај од два истраживачка центра, са Универзитета Сент Ендруз и Шкотског краљевског конзерваторијума. То је подстакло развој пројекта и пружило нам информације на основу којих вреднујемо пружене услуге како бисмо задовољили и етичке и уметничке стандарде које смо себи поставили у овом пројекту.

БУДУЋНОСТ ТЕРАПЕУТСКОГ ПОЗОРИШТА

Приликом оснивања Терапеутског позоришта на оном првом састанку SMHAFF-а 2008. године није било могуће предвидети ширину и обухват пројекта по питању трајања, учесника, публике и партнерских односа.

Ове, 2016. године пројекат је на раскршћу, Солар Бер се суочава са тешком финансијском ситуацијом, а особље са озбиљним транзиционим изборима у одређеном тренутку живота. Иако за наредну годину немамо обезбеђен новац, ми смо и даље оптимисти за будућност Терапеутског позоришта и за могућности које би се могле јавити за наш даљи рад. У овом тренутку сматрамо да је ово шанса за нас да још једном размислимо о свему, сагледамо сва достигнућа и започнемо планирање за наредну фазу.

Оно што засигурно знамо, кроз повратне информације и евалуацију, јесте да је пројекат користио великом броју људи. Чинио је то обезбеђујући терапеут-

ске, уметничке и креативне бенефите, борећи се истовремено против стигме, пружајући подршку личном и друштвеном развоју и омогућавајући опоравак оних са дугогодишњим менталним обољењима. Да наведемо само два примера:

Боби је мушкарац у средњем добу који је пет година учествовао у нашем пројекту. Остао је у групи упркос својим суицидалним помислима и изјавио, током једне сесије питања и одговора након перформанса, да му је група заправо спасила живот. Његов брат, који се налазио у публици, испричао је колико је група значила Бобију. Један од коментара које је Боби стално понављао је да се између два пројекта осећао потпуно изоловано и да је проводио време код куће сам самцијат. Током наших сесија, Боби је радио на развоју свог става и то га је охрабрило да га изрази уз самопоуздање. Да би успео у томе, кроз психодраму се суочио са трауматским искуством из детињства, пронашао свој став, свој глас, схватајући колико се тај глас у међувремену променио. Терет који је носио од детињства по први пут у 50 година могао је да подели са другим људима који су га саслушали. Осим тога, постао је пун ентузијазма да подели ово искуство са другима у институцијама које се баве менталним здрављем, и тако је још продубљивао своје *ја* у социјалном контексту илуструјући на тај начин оно што је, по његовом мишљењу, заправо потенцијал овог пројекта. Био је то изузетно позитиван развој за ову особу, нешто се у њему променило, померило, а он је тада одлучио да то подели са широм заједницом у публици у једној анонимној сцени код финалног перформанса.

Триша је млада жена која је три године учествовала у пројекту. Описивала је себе као особу која пати од страшног обољења званог "стид" и које ниједан лек не може да излечи осим Терапеутског позоришта. Триша је нервозна особа, ниског степена самопоштовања, која је себе идентификовала с позитивним утицајем који су драмске игре и вежбе имале на њу, ублажавајући на тај начин и њену и анксиозност свих чланова групе. Би-

ла је врло вољна да подели своје искуство са другима и сама је предложила да користимо њено искуство и исти процес током посета институцијама менталног здравља. Исажала је интересовање да постане лидер другима. Тако, док смо радили у радионицама где смо експериментисали и вежбали, њено самопоуздање је расло дотле да је предложила, додуше помало несигурно, да и сама оснује сопствену групу за развој. Затим је то и учинила, храбро, самопоуздно и креативно. Група јој је узвратила енергију и позитивност. Ова особа наставила је да развија своје вештине и самопоуздање. Затим је постала волонтер у пројекту *Млади* током пуне две године.

“Током година, видела сам, без обзира на бројке и истраживања, да ово успева. Показало се успешним за пацијенте и они кажу да им користи; побољшава њихове животе. То је будућност Терапеутског театра; да буде показатељ побољшања, стварног побољшања у животима људи који имају проблема с менталним здрављем.” (Шеф одељења за ментално здравље болнице South East Glasgow СНСР)

ЛИТЕРАТУРА

- Blatner, A. (updated 2007). Psychodrama. In R. J. Corsini & D. Wedding (Eds.), *Current Psychotherapies* (7th ed.). Wadsworth Press.
- Fox, J. (ed.) (1987) *The Essential Moreno: Writings on psychodrama, group method and spontaneity* by J. L. Moreno, M. D., New York, Springer
- Kellermann, P. F. (1992) *Focus on Psychodrama*, London, Jessica Kingsley Publishers
- Moreno, J. L. (1985) *Psychodrama First Volume*, New York, Beacon House
- Moreno, J. L. and Moreno, Z. T. (1975) *Psychodrama Third Volume: Action Therapy and Principles of Practice*, New York, Beacon House
- Moreno, J. L. (2010) *The Theatre of Spontaneity*, North-West Psychodrama Association, U.K.
- White, L. (2002) *The Action Manual: Techniques for Enlivening Group Process and Individual Counselling*, Toronto

ЕМА ХАГЕН. Дипломирала 2010. на Шкотској краљевској академији музичких и драмских уметности (Royal Scottish Academy of Music and Drama), сада је то Краљевски конзерваторијум Шкотске, смер Драмска уметност. Од тада ради као драмска уметница, редитељка и креативна модераторка, сарађујући са разним позоришним компанијама у Шкотској. Паралелно је 2011. завршила своје образовање везано за психодраму на Нордерн високој школи психодраме и обуку за саветовање особа при Универзитету Стратклајд (Strathclyde University). Ради као самостална психотерапеуткиња и супервизорка, како у приватној пракси тако и за разне организације, индивидуално и са групама, а ангажована је у Удружењу жена Глазгова на пружању услуга психодраме у њиховом тиму за децу и омладину. Ема Хаген је радила са великим бројем особа различитих потреба, у оквиру својих креативних и терапеутских капацитета, и страствено комбинује стечене способности, искуство и знање како би полазницима понудила свој јединствени, пионирски рад. Тренутно похађа обуку за инструкторку при Британском удружењу психодраме.

КОНТАКТИ

- **SMHAFF** <https://www.mhfestival.com/>
- **SOLAR BEAR** <http://www.solarbear.org.uk/>
- **NORTHERN SCHOOL OF PSYCHODRAMA** <http://www.psychodramansp.co.uk/>
- **BRITISH PSYCHODRAMA ASSOCIATION** <http://www.psychodrama.org.uk/>
- **PROJECT-ABILITY** <http://www.project-ability.co.uk/>
- **JENNY SOEP** <http://www.jennysoep.com/>
- **ART IN THE GART'** http://library.nhsggc.org.uk/mediaAssets/Arts%20&%20Health/artinthegart%2016pp_proofNo2.pdf

Пише > Валери Монти Холанд

Фрутболинг: Путовање ка нормалном

Са енглеског превела > Вера Крмпот

Директор “Шина амос траста младих” (*Sheena Amos Youth Trust* [www.sayouthtrust.org.uk]), хуманитарне организације која се бави потребама LGBT (*lesbian, gay, bisexual and transgendered*) популације међу младима, замолио ме је да организујем десет сесија драме са њиховом групом која се зове Фрутбол (*Fruitbowl*¹). Ово је јединствена група у Шефилду, петом по величини граду у Великој Британији; то је група која пружа подршку младима узраста 12–17 година (постоји још једна група за старију омладинску узрасну групу). У то време нисам имала никаквог искуства у раду са LGBT популацијом, мада сам била врло искусна у раду с младим људима генерално. Била сам, истовремено, и заинтересована и узбуђена због идеје.

С обзиром да се никад раније нисам бавила питањем сексуалне оријентације, сматрала сам да је важно у први састанак укључити улогу Наивног испитивача да бисмо избегли пукe претпоставке. Након неколико лаких вежби за загревање, упитала сам присутне које теме би желели да обрађују у драми. “Како не бити геј”, рекао је један младић, а неколико других потвр-

дило је климањем главе. Било је јасно да не желе да буду идентификовани искључиво кроз своју сексуалну оријентацију. Након девет одржаних сесија, обрели смо се у локалном позоришту где су изводили комад који смо смислили о искуству откривања сексуалне оријентације другима или *coming out*. Тада је започело њихово путовање од невољних казивача приче до друштвених модератора, а представа је прерасла “геј” тему и постала прича о одрастању и прихватању онога што ћемо постати.

СТВАРАЊЕ ЛИКОВА

Као стручњак за примењено позориште, користила сам форум-театар и технике социодраме да бих помогла групи да створи и развије ликове. Почели смо од једне празне столице и формирали прве назнаке централног лика који је носио понешто од свакога у групи. Ова техника нуди могућност да видимо и чујемо аутентичне приче, а да не излажемо суду јавности ове младиће и девојке од којих су многи рањиви. Тај композитни лик обједињује сва њихова искуства, али не захтева откривање било ког појединца.

Пошто је то била полно мешовита група, остала сам могућност да сами изаберу мушки или жен-

1) *Fruitbowl* (енгл.) – дословно, чинија с воћем. У пренесеном смислу, хомосексуална оријентација (прим. прев.)

ски лик. Међутим, када смо започели рад на женском лику који су они изабрали да буде главни протагониста, чинило се да постоји одређени отпор међу њима. Приметила сам да неколицина не долази. Када сам упитала о томе, група је рекла да се женско и мушко искуство “разоткривања”, мада јесу повезани, међусобно разликују. Као резултат, створили смо нови лик, младог мушкарца.

Психо/социодрамске технике дублирања обогатиле су наш процес. Свако је добио шансу да искаже неизречене мисли сваког лика, додајући своје речи драми у настајању. Такође, преузимали су много улога у току проба, продубљујући разумевање групе за ликове и промовишући своје власништво над овом причом.

Када је стигло време да поделимо улоге, свако је себе видео у одређеној улози за коју је сматрао да му највише одговара. Није било потребе за уобичајеним аудицијама, мада јесте било неколико кандидата за сваки лик. Сама група постарала се да процес одабира буде фер, а резултат је био избор најбољих глумца за главне улоге.

Можда се чини да је моја улога позоришног редитеља овде дошла у питање. Додела улога је интегрални део редитељског посла. Међутим, пошто смо осмислили представу и пошто је поверење у оквиру групе било врло изражено, напори групе да створи најбољу могућу представу у датим условима био је главни фактор. Овај процес загревања пре интервенције важан је када се ради са непрофесионалним глумцима. Моја одговорност као редитеља је да им помогнем да направе представу која сликовито приказује њихова размишљања и осећања о животним ситуацијама. Понекад њихове емоције и лојалност могу да угрозе занатску страну процеса, па бих у том случају морала да интервенишем, као што сам и чинила пар пута у прошлости. На срећу, то није био случај са овом групом.

Представа коју су назвали *Ти и ја* испричала је причу кроз низ сцена које укључују интеракцију протагониста, Холи и Џеја, у школи, код куће и у њиховим

заједницама. Њих двоје се не упознају до самог краја, на Фрутбол састанку, а њихова индивидуална, различита и у неким сценама полно-специфична путовања воде их до истог места у исто време.



Представу смо извели у једном малом позоришту у центру Шефилда. Публика је долазила по позиву јер неки од учесника нису се још увек “разоткрили” у потпуности и била је то предусретљива, пријатељски настројена група састављена од породица, пријатеља и наставника. Наступали смо у позоришту Августо Бол форум; наша намера била је да испитамо одређена размишљања и осећања ликова.

Представа је доживела потпуни успех и омладина је славила. Тај осећај усмерио нас је ка повратним информацијама публике – “Ово би требало да се приказује у школама, да бисмо преиспитали однос према погрешним информацијама о LGBT питањима и међу ученицима и међу наставницима!” Учесници су се сложили да је ово заправо почетак а не крај нечег сасвим посебног.

СЛЕДЕЋИ КОРАК

Озбиљно смо схватили сугестије публике и закључили да, иако је премиса комада *Ти и ја* била довољно добра за групу која га је створила, представа која би се изводила више пута морал да буде релевантна за све. Кроз разговор са учесницима након представе,

дошли смо да закључка да је хомофобични притисак свуда присутан и да ће то бити тема нове представе.



Менаџерка пројекта Цуди почела је да тражи начине за прибављање новца који би омогућио да се представом *Ти и ја* кренемо на турнеју, а учествовала би половина глумаца у односу на све чланове групе Фрутбол који су играли у оригиналној представи. Учешће свих имало би инклузивни квалитет, али није било логистички изводљиво. Да бисмо организовали турнеју по средњим школама били су нам потребни старији омладинци чији је распоред нешто флексибилнији.

Цуди је успела да прибави довољно новца да одржавамо пробе и пошаљемо глумце у средње школе да

организују радионице о хомофобичном насиљу за наредне две године. Пружали смо надокнаду учесницима за њихово време и уложу енергију у износ од педесет фунти за свако извођење и радионицу.

Средства су подмиривала и мој хонорар модераторке и предавача. Мој предлог је био да обучим групу да поставља представе кроз социодраму, акционе методе и технике форум-позоришта. То би допринело одрживости групе јер не би зависила од моје расположивости као модераторке. То је требало да им пружи и корисне и преносиве вештине модерирања групе. За неке од њих ово се показало као најзначајнији аспект пројекта.

Моја улога била је и да осмислим нови комад, оквирно ослоњен на претходни, са новом групом која је укључивала појединце из оригиналне продукције, али и друге, а међу њима је било и оних који не припадају ЛГБТ оријентацији. Ова геј-стрејт заједница била је нешто ново за све нас, а показала се много снажнијом него што је ико могао и да претпостави.

СИР ИЈАН СТИЖЕ БАШ НА ВРЕМЕ

У периоду када смо упућивали позиве за прикупљање средстава, сир Ијан МекКелен посетио је Шефилд како би се објавила најава Градског већа да ће Шефилд постати како главни носилац пројекта “Стонвол Дајверсити” тако и пројекта “Образовање” (<http://www.stonewall.org.uk/get-involved/education/education-champions-programme-local-authorities>). Стонвол, групу за кампању геј права и едукацију, основао је сир Ијан 1988. као одговор на Члан 28 Закона који је на крају био проглашен за дискриминаторан и повучен захваљујући напорима групе Стонвол и других активиста људских права. Рад групе Стонвол тада је био на самом почетку, полако је постајало очигледно да има и много теже питање а то је хомофобично насиље. Након више од једанаест година, сир Ијан је путовао по земљи презентујући свој *one-man show* *Играјући Шекспира* да би подизао свест и прикупао средства за Стонвол.

(За мене је поновни сусрет са њим имао огроман значај јер сам га гледала у *Играју Шекспира* још као студенткиња у Лондону 1988. када је прикупао средства за Теренс Хигинс траст и за *Aids* покрет).

Током боравка у Шефилду, сир Ијан је посетио средњу школу коју је похађала главна глумица у *Ti и ја*, па је група замољена да одигра представу за њега. Наш комад још увек није био ни написан! Брзо смо се окупили и позвали још неколико сарадника и разрадили једну од сцена из првобитног комада у којој је показан силецијски однос у школама. То је била предност чињенице да смо имали луксуз да дотле проведемо много времена заједно – у ситуацији озбиљног притиска на групу успели смо да завршимо нешто довољно добро за приватну представу за сира Ијана МекКелена.



Осим што је посматрао комад и коментарисао (само позитивно, наравно!), сир Ијан је одговарао на питања која су учесници унапред припремили, између осталих и зашто је чекао толико дуго да изађе у јавност о својој оријентацији (сир Ијан се јавно декларисао као геј када је основао Стонвол, 1988). Његов одговор? “Видите, није било никога коме бих могао да се откријем.” У наставку, благо нас је подсетио да није било давно када је геј оријентација била нелегална опција. Па ипак, одувек је знао своје опредељење и

никад није покушавао то да сакрије тако што би улазио у хетеросексуалне везе као што чине неки у свету естраде да би задржали своје каријере. Говорио је о томе како је основао Стонвол и колико је важно да наставимо борбу за права која су, у суштини, људска права. Упитао је да ли постоје и стрејт личности које су се придружиле кампањи за права хомосексуалаца. У том тренутку вероватно сам ја била једина хетеросексуална особа у простороји. Колико пута су се други налазили у сличној ситуацији – да су једини хомосексуалци међу осталима?

Скуп смо напустили још више мотивисани за мисију да креирамо комад намењен средњим школама који би представљао прекретницу; такође смо имали осећај да смо део борбе за једнакост и разумевање за младу LGBT популацију.

“SIDE BY SIDE” JE РОЂЕН

Једанаест изузетних младих људи створиће две одвојене поделе улога, с тим да могу “ускакати” једни код других као замене. Већ ово је довољно велики изазов за било ког глумца јер се често пореде на негативан начин са својим колегама који играју исту улогу; за младе од којих су многи у рањивој фази, ово је био озбиљан задатак.

Испланирали смо четири њихова састанка са сталним чланом. Циљ је био да у коначници ја постајем вишак у групи – да их едукујем до тачке где им више нисам потребна и да пројекат могу наставити самостално. Нови члан, Лиза, придружила нам се у овој фази и донела детињи ентузијазам за који нам се чинило да може премостити јаз између професионалног радника и младе особе.

Разрадили смо план за целу фазу стварања комада и одржавања проба, а то је укључивало и особу која се не мења, што је увек добро за међусобно повезивање у групи. Мој уговор начињен је са становишта циљева ових младих људи, организације и заједнице која ће имати користи од овог комада. Успоставили смо све то

на нашем првом вечерњем састанку где смо приказа-ли и видео првобитног комада за новајлије у групи. На исти начин како је поверење било кључно у оригинал-ном пројекту, тако се и овде показало као најважнија ствар у формирању групе.

Невероватно, али ово је од почетка била прилич-но кохезивна група, па смо на крају прва два састан-ка помислили да можемо радити и брже и вежбати са обе поделе истовремено. Ускоро смо, међутим, одус-тали од тога јер је комад требало написати испочетка, уместо да се само ураде козметичке промене. Лично нисам била у потпуности задовољна оригиналним ко-мадом који смо извели и он не би испуњавао стандарде средњих школа. Ускоро смо завршили креирање пред-ставе (што је било добро јер смо наступали за два да-на!) а једва да смо се и дотакли вештина постављања на сцену. Форум-театар је техника с којом су се млади сусрели само у школи или кроз моје вежбе са првобит-ном групом. Представа није била дужа од 15 минута, али сматрали смо да се смислено дотиче хомофобич-ног насиља и да ће послужити као подлога за дискусију која треба да уследи. Учесници су били предусретљи-ви, љубазни и пуни подршке једни за друге у процесу стварања комада и одржавања проба. Још увек нисмо били извршили поделу улога; уместо тога, глумци су и даље испробавали шта би им највише одговарало.

Најважније су, међутим, биле повратне информа-ције од њих на крају ове фазе рада. Једна девојка рекла је да никада није била у геј/стрејт групи у којој би се осећала потпуно “нормално”, а овде је и заборавила ко је геј, а ко стрејт. Многи од њих слично су осећали, а нама, професионалним модераторима, било је пуно срце. Наше амбиције јесу биле велике, али успели смо да остваримо главни приоритет. Изградили смо групу у којој је међусобно поверење неопходно. А они су из-градили то поверење.

Мој син, у то време деветнаестогодишњак пред самим уписом на универзитет, био је већ искусан глум-цац и члан групе. Након једне пробе, док смо улазили

у кола, поверио ми је колико је ово било просветљујуће искуство за њега. Његов цимер био је младић који је деловао прилично узнемирено. Мој син започео је разговор уз: “Све што могу да ти кажем, мама, јесте да сам баш срећан што нисам геј. Довољно је тешко само по себи бити тинејџер, али имати још и компли-кацију ако си геј – то би ме стварно докрајчило!” Овај коментар је продубио моју емпатију и дивљење према тим младим људима.

Друга серија од два састанка фокусира се на развој представе, избор улога и на распоређивање ко ће шта радити у радионици. Подела улога била је ла-ка – само су неки од њих били слободни у термину представе, а у току дотадашњег рада њихови тален-ти и енергија постали су очигледни. Као резултат, две поделе су се формирале без икаквих проблема, што је поново показало колико је чврста ова група.

Нисмо могли да разрадимо како да уврстимо две поделе улога у наш скрипт. Било је, међутим, врло ко-рисно да се учесници могу смењивати у улогама због одржавања радионица након представе.

ГРЕШКЕ СУ ДАР

Прва школа је прихватила да буде заморче јер су се интензивно бавили питањима везаним за LGBT. Једна наставница у школи је имплементирала ЛДЗЕ²⁾ (лична, друштвена и здравствена едукација); Градско веће их је препознало као водећу институцију у овој области и пружали су саветодавну подршку другим школама везано за ЛДЗЕ, посебно за питања о сексу-алности. Ова професорка нас је и позвала да одржимо представу за сира Ијана. Пружила нам је сат и пет ми-нута свог времена, али остатак дана били смо препу-штени себи. Речено нам је да не можемо да користимо хол школе за формирање група већ да након предста-ве, која је трајала само 15 минута, одржимо дискусију и дебату везану за одиграни комад. Тада смо схватили

2) PSHE (en.) – personal, social and health education (прим. прев.)



ВАЛЕРИ МОНТИ ХОЛАНД је модераторка, предавачица, менторка и тренерка. Након стицања мастер дипломе на смеру Примењени театар (Универзитет у Манчестеру) и дипломе на смеру Социодрама и акциони методи, ангажована је у јавном,

приватном и волонтерском сектору и има значајно искуство у раду са људима разних способности. Тренутно ради у три области: правосудни систем, систем јавног здравља и пословне иновативности и предузетништво.

На врло успешним радионицама користи акционо-оријентисане методе, као што су форум-театар и социодрама, да би се полазницима омогућило стицање самопоуздања и самопоштовања које ће их водити кроз дату ситуацију, посебно кад је реч о запошљавању и потреби за обуком. Ови методи одсликавају њен целокупан рад са људима и творе основу пројекта *Цвећ 125 здравствени програм* (*Flower 125 Health Programme*); ово је награђивани програм промовисања јавног здравља за децу и младе, а Валери Холанд је коауторја.

Директорка је компаније Left Luggage Creative Ltd. и Creativity for Change, Community Interest and Capella, непрофитне организације која се бави развојем група и појединачна коришћењем социодраме и акционих метода. Међу њеним клијентима су Јавни здравствени тим за децу и омладину (Градско веће града Шефилда), Центар Халам за правду у заједници при Универзитету Шефилд Халам, као и Cleaver Company International из Бостона, Масачусетс. Валери је објавила радове у публикацијама *What Works with Women Offenders* и *Sociodrama in a Changing World*.

колико су заправо амбициозни били наши планови да изнова напишемо комад и истовремено обучимо модераторе. Нисам имала контролу над преговорима са школима, тако – пошто није било довољно времена да обучим те младе људе, а ситуација с којом смо се сусрели у школи није омогућавала да је одмах преузму нови модератори – мој избор није био нимало лак. Иако је наш план предвиђао да не морам да будем присутна након овог пилот-извођења, чињеница је да су мене доживљавали као сигурносну мрежу за целу групу, укључујући Лизу и Џуди.

Као резултат настала је 45-минутна стендап изведба након које је један врло храбар ученик деветог разреда (узраст 13 до 14 година) устао и придружио се протагонистима, на моје и изненађење свих присутних. Било је доста дискусије међу ђацима, али смо прекасно сазнали да се пројекат ЛДЗЕ односио само на старије ђаке. Ђаци који су нас гледали морали су да чекају бар још годину дана да би добили информације за које смо ми (погрешно) веровали да су им већ потпуно доступне.

Наравно, одржали смо састанак и исказали све наше оправдане замерке ЛДЗЕ професорици која нас је позвала; она је напосто била растрзана на сто страна, као што је то често случај са људима у образовном систему. Такође смо изразили наша опажања надлежнима да ђаци којима смо приказали представу нису прошли претходни циклус припреме те нису могли учествовати у дискусији онако како је замишљено. Бринуло ме је да ли будућност целог пројекта зависи од прве школе.

Међутим, група није била ни најмање упалашена; напротив, одазив након представе њих је охрабрио. Молили су да се састанемо поново, иако то није било заказано и неће добити хонорап. Били су срећни тог дана због свог успеха.

Када је дошао крај наших планираних сусрета, још увек нисам била успела да их потпуно осамосталим и бринуло ме је како ће пројекат постати одржив. Џуди и Лиза су одржале свака по један састанак, а ја се нисам појављивала неколико дана да видим како ће ствари тећи. Урадили смо још једну пробну представу пред члановима организације “Каријера за младе” и све је текло беспрекорно, укључујући и форум-театар. Могла сам да се опустим и хватам белешке, углавном охрабрујуће коментаре о томе колико добро напредују. И даље су мислили да сам им потребна, али знали су да су близу самосталности, да им фали само још мало самопоуздања.

ИСЦРПЉЕНОСТ И ТРИЈУМФ

Наступ у другој школи био је догађај којем сам врло мало допринела, осим што сам имала надзорну улогу над групом, Џуди и Лизом. Моји омладинци су унапред одлучили које улоге ће играти у представи и у радионици која ће уследити, и осећали су да су спремни.

Постојала је сцена где се два младића љубе у представи и ово је изазвало најбучнију реакцију, углавном дечака у публици. Глумцима је постајало све угодније у њиховим улогама и почели су чак и да уживају. Неки од младих у публици никада раније нису видели “уживо” две особе истог пола како се љубе. Оно што нису знали и што намерно публици није откривано јесте права сексуална оријентација глумаца. У овом случају, обојица младића за себе су рекла да су стрејт.

Било ми је тешко да посматрам сина како се носи са незрелим ђацима, а да се не умешам. Морала сам да оставим мајчинску улогу по страни и дозволим професионалном раднику из пројекта да му помогне. Осећала сам да је ово кључно место у његовом развоју – и то веома болно место.

Након представе били су исцрпљени, али су тријумфовали. Учинили су оно што смо обећали да ћемо урадити и боље него што смо мислили. Нисмо веровали да ћемо успети да припремимо форум-теа-

тар, па ипак, урадили су то као прави професионалци. Од нервозних глумаца постали су вршњачки едукатори, пуни самопоуздања.

Џуди и Лиза деловале су опуштено и у представи и на радионици и у свакој другој ситуацији која би могла настати. Лиза је преузела контакте са школама и направила флајере којима су рекламирали представу. Она је преузела на себе и да продуби односе са наставницима из ЛДЗЕ програма. Пре сваке представе и радионице посећивала је школу два пута. Уз овакво загревање, успели су да избегну грешке у корацима које су нас задесиле у првој школи. Поврх тога, Џуди и Лиза понудиле су учесницима дискусије сесије подршке један-на-један, али нико у групи није имао проблем да наглас изрази своје недоумице, толико су се сигурно осећали у окружењу поверења које су изградили.

ДОСТИГНУЋА ПРОЈЕКТА

Била је то једна напорна година за све учеснике пројекта, али позитивно је осврнути се у намери да се сагледају сва достигнућа пројекта.

Достићнуће 1

Уместо нашег оригиналног плана да креирамо 45-минутни перформанс праћен радионицама, створили смо снажну и успешну представу кроз младалачки приступ обуци, користећи вршњачку обуку и имплементирајући повратне информације након посета школама. Коначан резултат је перформанс који траје 20 минута и приказује искуства из стварног живота учесника пројекта, а затим следи једносатна радионица кроз ЛДЗЕ лекције коју воде вршњачки едукатори.

Достићнуће 2

До сада смо посетили седам средњих школа и наступали пред отприлике 1300 ученика деветог разреда. Евалуација посета школама показала је да су наши наступи оставили снажан утисак на ученике, на њихов став и ниво информисаности. На пример, 67% учени-

ка рекло је да су нешто научили о LGBT популацији, 77% сматра да би умели да препознају хомофобично насиље, а 68% мисли да зна шта треба учинити у случају хомофобичног насиља.

Евалуација нам је дала увид у то шта су ученици научили. Њихови коментари (неке од њих наводимо овде) сугеришу да смо успели да доведемо у питање неке од митова везаних за LGBT, као и да им помогнемо да схвате колики је проблем хомофобично насиље.

Било ко може бити теј или лезбејка.

Схваћено сам да и религиозни људи могу бити теј.

Људи се стиде и осећају понижено, а што не би требало да буде иако.

... није у реду вршићи насиље над људима само зато што су теј или лезбејке.

Нико не треба да шрћи зато што је различит.

Наставници су такође имали користи од наших посета јер се повећало њихово разумевање контекста хомофобије у школама.

Многи смо научили о размишљању ученика.

Научио сам да не треба да верујем стереотипима.

Ученици су имали много користи, а и ми смо много научили о њима.

Достигнуће 3

Радили смо укупно са 18 младих вршњачких едукатора током једне године. Њих четрнаест је на путу да добију V-50 награду за волонтере, а троје су кандидати за Платинијумску награду за достигнућа младих.

ШЕСТ ГОДИНА КАСНИЈЕ...

Инспирисана позивом да напишем текст о социодрами/примењеном театру који смо развили у представу, позвала сам Џуди која је и даље ангажована у групи. Много промена се одиграло у међувремену, углавном су везане за финансирање и, нажалост, пројекат "Side by Side" је престао да ради али тек након петогодишњег извођења представа. Њихов рад окончао се у марту 2015. Џуди је успела да нађе друге изворе финансирања за наредне три године након што се завршио њихов иницијелни двогодишњи програм.

Снимљен је филм о овом пројекту у којем се приказује најновија генерација вршњачких едукатора https://www.youtube.com/watch?v=hjs-k_Rsu9c_ У филму се описује трогодишњи циклус програма и његов утицај. Употреба уметничких форми да бисмо показали сјајан рад у заједници омогућава нам да установимо и измеримо утицај таквих програма као што је, на пример "Side by Side".

Иновативност овог рада укључује постављање и режирање социодраме. То се може започети постављањем ликова у представи и даљом разрадом тако да се укључе свих аспекти друштва, па чак и духовна димензија. Могућност да верници замене улоге са својим колегама, да искажу своје мишљење и да се чује и њихова истина, била би свакако катарзично искуство, бар кад сам ја у питању!

Пише > Каролина Вереш¹⁾

Приручник акционих техника

Lize White, *The Action Manual, Techniques for Enlivening Group Process and Individual Counselling*

Канадска психодрамска психотерапеуткиња Лиз Вајт је као резултат дугогодишњег рада сакупила више од сто акционих вежби, систематизовала их и прегледно објавила 2002. у приручнику о коме следи текст. Поред вежби, ова књига пружа разумљиву теоријску подлогу у раду са појединцима и групама. Почетно поглавље појашњава основне психодрамске концепте и теорију улога која је у основи овог терапијског модалитета, чији је креатор Ј. Л. Морено. Остала поглавља књиге се фокусирају на поједине тематске целине. Свако поглавље има уводни део, полазне идеје ауторке и вежбе које информишу и фацитилирају дотичну целину. Приказане технике у сваком поглављу садрже кратак теоријски приказ, инструкције за вежбе корак-по-корак и опис могућности примене вежби.

Због начина како је написан, Приручник није намењен искључиво психодрамским психотерапеутима којима су ове вежбе основа терапијског рада са групама. Лиз Вајт је књигу наменила свим практичарима – и психотерапеутима али и онима који се на разне начине баве радом у групама са младима, са глумцима, у сврху едукације у области социо-психолошких тема итд. Књига је намењена свакоме ко ради са групама и про-

ширује репертоар акционих метода уз учење о социометрији, доприносећи разумевању појединца и групе.

Практичне вежбе описане у овој књизи доприносе оживљавању групе. Употребом психодрамских и социометријских техника рад са групама добија на квалитету, међусобни односи између чланова и водитеља групе постају интимнији и аутентичнији. Додатни аспект читања приручника је тај да обнавља ентузијазам вође за рад са групом. Већ у самом процесу читања буди креативност, покреће фантазију о примени ових вежби и уноси свежину у групни рад.

Након уводног дела, прво поглавље садржи вежбе загревања групе за рад, почевши од упознавања, повезивања чланова, вежбе за повећање спонтаности у акционом раду, али даје и детаљан приказ сложенијих вежби. Вежбе су углавном структурисане, али могу бити вербалне и невербалне, кратке и дугачке, физичке или имагинативне, унутрашње или експресивне, осмишљене за појединца, парове, мале субгрупе или целу групу. Неке од ових вежби служе као оријентир и могу се прилагођавати у складу са темом, контекстом и личним стилем водитеља групе. У овом делу објашњава се и дубл као базична техника у психодрамском терапијском раду.

Примери једноставнијих вежби:

1) Ауторка текста (Vörös Karolina) је психодрамска психотерапеуткиња под супервизијом

- Чланови формирају већи круг и сви који се слажу са постављеним питањем, закораче ка средишту круга. Питања могу бити различита, на почетку их поставља водитељ, а касније се и сами чланови спонтано могу надовезати: “Ко је дошао на ову радионицу због забаве?; Ко жели да постане познат?; Ко жели да упозна нове, занимљиве људе и стекне нова пријатељства?” итд.
- Вежба “Породични албум”: чланови уз инструкцију водитеља, у релаксираној седећој позицији, у својој фантазији призову албум са фотографијама из њиховог детињства. У наставку вежбе, приказују дешавања са фотографије на сцени користећи друге чланове групе за улоге са фотографија (нпр. чланова породице, кућног љубимца итд.).

Након почетног загревања чланова групе, следи могућност за отворенију и сложенију размену и рад, истраживање неке теме, личне, групне или друштвене. У другом одељку ауторка даје разрађеније објашњење групних односа привлачења и одбијања (тзв. социометријски распоред). Радом на овим односима добијамо кохезивнију групу са већим степеном међусобног разумевања и саосећања. Приказана су два кључна концепта: социјални атом и социометријски круг. У оба елемента је заједничко да садржи лично интерперсонално поље са најважнијим особама за појединца.

Једна вежба из овог дела:

- Самоприказивање: на основу инструкције водитеља, чланови групе се појединачно представљају: нпр. кроз улогу пријатеља који их обожава, кроз улогу физичког објекта из њиховог дома, кроз улогу сопствене сексуалности, улоге животне промене или опраштања од некога итд. Након што су на сцени представили изабрани део себе, бирају некога ко улази у ту улогу и настаје размена између протагонисте-главног актера и дате презентације у одигравању помоћног актера.

Следеће поглавље нагласак ставља на једну другу психодрамску технику, а то је замена улога. Вежбе су фокусиране на међусобне, често конфликтне односе чланова, као и на односе према ширим друштвеним темама где се боље разумевање и повећање емпатијског капацитета постиже заменом улога са другим актерима. У овом поглављу приказује се још једна основна Моренова творевина, а то је социодрама. Укратко, социодрама фокус ставља на пропитивање неке друштвене теме, за разлику од психодраме где је акција усмерена на лични проблем протагонисте.

- Социодрамско приказивање драмске уметности у данашњој пракси. Поставља се ситуација позоришне сцене и места где седи публика. Заузимају се улоге глумаца и улога публике. Члан групе приказује телесним ставом, текстом, како чланови групе доживљавају улогу глумаца и њихов однос са публиком. Други члан групе, из улоге публике приказује њихово понашање током представе, дели мисаони ток о културним потребама људи итд. Након тога, кроз замене улога, могу започети разговор. Могу се увести и нове, везане улоге, као што је редитељ у позоришту, декан факултета драмске уметности, министар културе, вредносни систем младих итд. у зависности од спонтаности чланова.

Четврто поглавље посвећено је “као да” реалности, димензији искустава која су ван конкретних садржаја свакодневнице и пружа баланс животним доживљајима који су недовршени или незамисливи. Кроз вежбе овог поглавља, чланови групе имају прилику да се сретну са неком особом, мртвом или живом, реалном или митолошком, да доврше неке старе, некомплетираних послове са неким из прошлости, а могу да оду и у будућност и да опробају неку прижељкивану улогу. У “као да” реалности не постоји ограничење простора, времена или смрти. Фантазија и имагинација у овом процесу има креативну али и лековиту улогу за свакога.



ДРАМАТУРГИЈА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Сцена

Приредили > МАРИНА МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ и ЗОРАН ЂЕРИЋ

Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев

Интервју: Донка Шпичек

У овој беди ми смо се комерцијализовали и беда је још више изашла на видело

Ви се деценијама бавите културом за децу. Како се однос према култури за децу развијао или, боље да кажем, мењао, од времена када сте ушли у овакве програме до данас?

Ја сам завршила Вишу педагошку школу и радила сам у школи, а после сам на ФДУ дипломирала организацију позоришних делатности. У *Сусрећие четврћком*, које је покренуо уредник Радио Београда Мирољуб Јефтовић 1958, ја сам дошла 1963. То су били Сусрети у Дому синдиката четвртком, у три сата поподне. Долазило је две хиљаде деце. Ми смо деци представљали глумце, певаче...

Две хиљаде? Ко је доводио толико деце сваког четвртка на програм из области културе?

Школе! Улазница је била 30 динара. Ако неко нема новца, не плати улазницу. Наставници су са задовољством доводили децу јер смо им представљали изузетне људе као што су, на пример, астронаути, Валентина Терјашкова, прва жена космонаут из СССР-а,

затим познате глумце, певаче и плесаче, рецимо Жозефину Бекер... Доводила сам и ојачаре, молере, четкаре... једном речју људе са необичним занимањима. Наравно ту су и песници, писци... Имала сам срећу да сам сарађивала са Бранком Ћопићем у *Сусрећима четврћком*. Како се он дивно обраћао деци! Како је он умео деци да исприча једноставно, као учитељ. Ми-слим да је штета што његових дела нема више у школама и позоришту.

Када се отворио Дом пионира, прешли смо у велику дворану Дома пионира. То је било 1968. године. Тада су се ти сусрети дешавали суботом, али су се и даље звали *Сусрећии четврћком* и опет су долазиле целе школе. Тада смо већ покушавали да у *Сусрећии-ма* урадимо нешто што је везано за драмски рад са децом. Сарађивала сам са Микијем Фаркићем, глумцем и редитељем који је био и члан Аситежа. Правилу смо представе по љубавној поезији Мике Антића са групом Бате Миладиновића из Радио Београда. Са том представом ишли смо чак и у Шибеник на фес-

Донка Шпичек



тивал. Бавили смо се и народним стваралаштвом. У исто време имали смо музички универзитет где смо деци представљали квалитетне уметнике, образоване солисте, певаче, инструменталисте. Све оно што дете треба да понесе већ од основне школе. Наравно, јако смо прилагођавали програм узрасту деце. Долазила су деца од првог до осмог разреда основне школе, а имали смо програме и за млађе. Оно што је започето у *Сусрећима четврћком*, наставила сам да радим на телевизији. Била сам југословенски делегат у радној

групи Евровизије. Направили смо драмски програм за децу. Ми дамо нашу драму, од њих добијемо њихову... У фонду РТС-а има око 60 драма намењених деци у трајању 24–26 минута. Мој први одлазак ван земље био је одлазак у Москву са групом уметника из позоришта “Бошко Буха”. Тамо смо учествовали на фестивалу и видели како раде Руси. Тамо су позоришта за децу много већа него код нас – колики је простор за гледалиште, толика је позорница, а ми имамо мале позорнице у позорштима за децу. Веома је значајно што

смо могли да се упознамо са различитим искуствима и на шибенском фестивалу. То је био добар фестивал на коме су организовани значајни разговори, представе. Шибенски фестивал дјетета био је изузетно важан за дечју културу у Југославији.

Те шездесете и седамдесете данас делују идилично.
Када настаје промена?

Промена долази осамдесете. И даље су се радили добри програми, али промена се осећала. Ја сам радила *Сиви дом* током 1984. и 1985. (приказано 1986) и *Заборањене* 1988. У периоду од 1989. до 1993. радила сам *Лаку ноћ децо* – ТВ басне. Снимили смо 260 епизода. Ту је Влада Андрић писао текстове, Влада Алексић режирао, Александар Кораћ је писао музику. Учествовали су најквалитетнији аниматори лутака и најквалитетнији глумци. Нису аниматори говорили текст већ Пепи и Драган Лаковић, Ђуза, Баја Бачић, Даница Максимовић, Тања Лукијанова. Јако ми је жао што у београдским позориштима за децу више нема лутке, осим код Бојовића у “Пинокију”, али и тамо све ређе. И новосадско Позориште младих је избацило лутке. Још само Суботица и Зрењанин негују лутку. Одувек су глумци луткари желели да изађу из лутке, да се виде, али у томе не треба претеривати. Имала сам прилике да у Москви упознам њихове луткаре. То су велики људи. Сергеј Обрасцов само је једним прстом умео да исприча целу причу.

Какав је сада однос културе и културе за децу? Инсистирала бих на одвајању јер ми се чини да када се култура за децу третира само као део културе, онда се простор за културу за децу у ствари смањује.

Велику одговорност сноси пре свега држава, јако мало се води рачуна о култури и стваралаштву за децу. Све, као, слатка дечица – кунемо се у децу... а у ствари... Данас, све што се ради са децом, све се ради приватно...

Мислим да је комерцијализам прво ушао у културу за децу, а сада је ту и доминантан.

Сарађујем са Дечјим културним центром, бившим Домом пионира. Сада се тамо свака акција наплаћује од родитеља. Убеђују ме да то није много, али јесте много ако се има у виду да је некада у Дому пионира за децу све било бесплатно. А данас и хор плаћају, драмски студио...

Шта значи када комерцијални аспект уђе у културу за децу?

То значи да су деца ограничена јер иде онај ко може да иде. А култура деци мора да буде широко доступна.

Социјално, па тиме и културно раслојавање врши се већ од детињства?

Не само да се врши него је и доминантно! У културу за децу сасвим је ушла комерцијала. Посете позориштима за децу су смањена. Карте су 600 динара. Колико треба новца за родитеља са двоје или троје деце? Да ли родитељ може, ако има троје деце, да их води у позориште? Добро, има ту и попушта, али све то је недовољно. Мене јако боли што почетак дечјег живота данас, тај први одлазак у позориште мора да се ограничава тим проклетим новцем.

Да ли је тачан податак да у Београду постоје школе чији ђаци никада нису били у позоришту? Да постоје деца која расту у Београду а никада нису била у позоришту.

Нажалост то је тачно.

Дакле, духовно осиромашење у нашем друштву почиње од најмлађег узраста?

То је део општег сиромаштва, а духовно сиромаштво је посебно опасно. А друго, имамо све више проблема у самим школама. Деца се раздвајају од почетка. Важно је шта је ко обукао, какав му је мобилни...

у школи се деца раслојавају. Родитељи се јако мало баве децом. Наша деца јако мало читају. Нешто треба да предуземо како би деца читала. Да им родитељи од најмлађег узраста причају приче, а не да их ставе пред телевизор. Јако лошу улогу у свему томе одиграла је телевизија. Погледајте наступ деце на данашњим телевизијама. Деца не певају дечје песме. Певају љубавне песме које не припадају њима. Када плешу, плешу на начин који не припада њима. Стално од деце правимо стармале. И то је све ствар комерцијализације. Изузетност, издавање... када дете од 6–7 година први пут наступи на телевизији, оно већ мисли да је звезда, а то није добро. На телевизији практично више нема правог програма за децу. Сада имамо хрпу канала који емитују цртане филмове или шоу програме у којима се од деце праве звезде. Деца као средство маркетинга и деца као конзументи. И ништа више. Жалимо се да су нам деца насилна. А који год канал да окренеш, то је нека битка, неко насиље. У овој беди ми смо се комерцијализовали и беда је још више изашла на видело.

Ситуација је таква, а шта ми из културе можемо да учинимо да се то промени?

Има пуно људи заинтересованих да помогну. Морамо их само окупити. Само упорност и одговорност могу да нас спасу. Има много људи који су одавно завршили свој радник век, али могу да помогну. Према томе, треба их ангажовати, треба их звати. Треба имати поверење у људе. Треба такође инсистирати да програми за децу и програми у којима се појављују деца морају да буду примерени дечјем узрасту. Ми сад у Дечјем кутлурном центру имамо скуп дечјих плесних група и инсистирамо кад пријављују да видимо шта је. Уколико није примерено деци, не могу да учествују. Желимо да их натерамо да раде програме примерене дечјем узрасту.

Како се ту налази позориште?

Позориште тешко живи... Замерам позориштима то што се представе које добро иду не играју више. Долазе нови глумци, па, ако треба, замени глумца и иди даље. Не треба се зауставити. Ми смо, рецимо, у “Бухи” направили јако лепу представу по Ђопићевој прози *Мајареће ѿгине*, то треба да види свако дете. Одлична представа за децу од 11 до 15–16 година. Јако се ретко игра. Да ли је у питању простор, заузетост глумаца, не знам. Са том представом треба путовати. Та представа је јако значајна јер говори о нечему изузетно важном, а то је стварање самопоуздања и победничког духа. Учи децу да, када се удруже око праведне ствари, да могу да успеју, да превазиђу неправду.

Колико позориште може данас да негује адекватну репертоарску политику?

Може само ако хоће, то зависи од управе и редитеља. Погледајте, на пример, Позориштанце “Пуж”, како раде Цаца и Бранко. Њихове представе су стално пуне. На крају сваке представе имају наравоученије. У свему томе је најважије погодити да то што хоћеш да кажеш, кажеш на начин који је примерен узрасту коме се обраћаш и да постоје представе за сваки узраст. Ми често грешимо када, на пример, децу из 8. рагрезда водимо на луткарску представу. Они су прошли лутке.

Шта је наша традиција позоришта за децу?

Као прво то су наше бајке. Од бајке треба да се почне, наше приче и наши писци. Пуно Нушићевих текстова могло би да се игра за децу. На пример, *Аутиобиографија* или *Пуш око свећа*. Па Љуба Ршумовић, Душко Радовић, Аца Поповић, Бранко Ђопић, Мирослав Антић...

Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев

Интервју: Игор Бојовић

Како се праве људи

На шта прво помислиш кад чујеш термин позориште за децу и младе?

Прво помислим на игру асоцијација јер је уметност, како Виктор Иго каже, (ре)креативни свет детињства. Заправо, ми се увек враћамо свом детињству и све почиње одатле. Било шта да радимо, ми будимо дете у себи и што више у томе успемо, успели смо у писању самог комада. Као дете нисам хео да једем, био сам захтеван и за сваку кашику коју поједем морали су да ми испричају по једну бајку. Данас више немам проблема са исхраном (*смех*) али зато пишем бајке за позориште. Потпуно исти ангажман имам кад пишем за децу и за одрасле. За мене је то једна велика креативна авантура и питање је само менталне снаге у тренутку када радим докле ћу добацити. Разлику у самом процесу рада не видим. Када је било више новца (сада тога нема), годинама сам као управник поручивао текстове за децу. Правио сам књигу праизведби од 16–17 текстова. Међу тим писцима су Синиша Ковачевић, Милена Демоло... и то платимо унапред, потпишемо уговор... тако и ја радим целог живота. После *Петра Пана* ни један комад нисам написао а да није био наручен.

Када сам радила серију текстова за Сцену "Шта се игра, шта се штампа...", закључила сам да млади писац у Србији, ако хоће да буде игран, он/она мора да



Игор Бојовић

пише за позориште за децу да би имао континуитет извођења у професионалним позориштима.

Мене је упис на ФДУ прилично охрабрио јер сам примљен из трећег пута и у току лета сам написао комад *Пејшар Пан*, пре него што сам почео да студирам. И већ на првој години тај комад је игран у тринаест позоришта. Схватио сам да је простор у позоришту за децу потпуно празан. Позориште за децу никад нисам доживљао као нешто инфантилно, како је дотад рађено (част изузетима као што су Аца Поповић, Душко Радовић и Љубивоје Ршумовић). Покушао сам да са *Пејшром Паном* урадим нешто озбиљније, да га пишем као што се пише комад за одрасле, уз најозбиљнији приступ, да не третирам децу као нижа бића и не потцењујем њихову интелигенцију. Мислим да је ту основ свега у писању за децу. Деца су мали људи која врло добро знају када покушавате да их преварите, а када сте искрени у писању.

Онда је дошао **Баш Челик** који је такође изведен у Малом позоришту "Душко Радовић".

И који је игран око 850 пута пре него што се сценографија распала и представа скинута са репертоара, а у међувремену се подела променила неколико пута. Комад је играну још у неколико позоришта. Писао сам неколико верзија тог комада. Последње извођење било је у Косовској Митровици, заправо, такође у режији Милана Карацића као и на праизведби. И тај комад је као и *Пејшар Пан* остварио приличан успех. Након тога урадио сам *Мачора у чизмама* за Позориште "Бошко Буха" и то је једини комад за децу у историји Стеријиног позорја који је добио Стеријину награду за драмски текст.

Како су на Академији гледали на то?

Испричао бих једну анегдоту. Када сам писао *Баш челика*, пријавио сам га за испитни рад и био сам одбијен. Одговорили су ми да је писање за децу маргинална уметност и да ми треба да пишемо за одрасле.

Они су ми, заправо, направили услугу јер сам тада написао *Извањца*. Те године сам написао и *Баш челика* и *Извањца* за кога сам кансије такође добио Стеријину награду. А на четвртој години ствари су се већ толико промениле, захваљујући и мојим комадима, а и комадима колега који су схватили да је писање за децу озбиљна ствар, па сам *Мачора у чизмама* пријавио за дипломски рад без проблема и већ као студент имао сам Стеријину награду за комедију.

Чини ми се да је тада, деведесетих, позориште за децу, стицајем околности, било у пуном успону. Објављиване су критике у водећим дневним листовима као што су **Политика** и **Новости**. Позоришта за децу су, захваљујући селектору Александру Милосављевићу, бирани за Стеријино позорје. Позориште за децу је имало велику пажњу јавности. Зашто је тада било тако?

Један од разлога био је тај што је људима требало да се одвоје од тешког, реалног живота и бајка им је пружала могућност да се, бар на неко време, одвоје од суровости у којој смо тада сви живели. Стога је позориште за децу било условно нека врста ескапизма која је притом деловала лековито. Била је то прилика да, макар за време представе, заборавимо инфлацију, несносне гужве по аутобусима на којима су редовно пуцале гуме, да заборавимо шта нас чека кад изађемо из сале. Мислим да позоришта за децу и данас већ ома добро раде, да су посећена и да су то позоришта у која треба улагати, можда и више него у позоришта за одрасле зато што ми, у позориштима за децу и младе, школујемо грађане ове земље. Ми их изграђујемо. С друге стране, нема бајке без раскошних костима. Можда ово некеме звучи као фраза, али све фразе су истините. У том смислу нарочито водимо рачуна када је у питању репертоар Позоришта лутака "Пинокио". Трудимо се да негујемо класичне вредности насупрот свим јунацима којима децу засипају медији, телевизија, игрице итд. Ми се држимо класичне бајке, кла-

сичне драмске литературе и “Пиноккио” је једна врста бастиона културе за децу.

Када кажеш класичне вредности, на које вредности мислиш?

То су, пре свега, архетипске вредности које нам нуде бајке, које говоре о томе шта је добро, а шта зло, како се у животу и највеће зло добрим може победити и на који начине је то могуће, да се ни највеће опасности не треба плашити, да се треба ухватити у коштац са проблемима и изборити се. Деца која гледају бајке подсвесно уче о животу. Бајка је у том смислу веома важна у васпитању и развоју сваког детета јер га учи како може да превазиђе разне проблеме. Свака бајка има своју тему и своју идеју која је везана за различите проблеме у животу. Није случајно да у бајкама постоји тројство, да постоје три препреке до циља, да је свака препрека тежа и да се, на крају, победом над злом проживљава једна врста катарзе. Било је доста расправа о томе да ли су бајке сурове, као на пример *Ивица и Марца*. Бруно Бетелхајм дао је најбољи одговор на то и за мене је његова књига *Значење бајке* за бајку исто што је Аристотелова *Поетика* за драмског писца за одрасле. Бетелхајм је рекао да, што је суровија прича, то је већа катарза када се зло победи и то дете лакше учи да побеђује у животу. То је и теорија Ерика Берна који каже да се до треће године живота формира животни сценарио свакога човека и то према бајкама које слуша као дете. Свако дете бира бајку коју воли више од осталих и тражи да му се она све више и више понавља и када у животу постигне то да у својој околини има архетипске ситуације које су сличне као у бајци коју је слушао као дете, тај човек у тим околностима најбоље функционише. Моја животна прича је *Пеџар Пан*. Ја целог живота водим неке изгубљене дечачке кроз разне авантуре свуда по свету и стално се борим против неког Капетана Куке који покушава да ме спречи у томе.

А које бајке су сада актуелне у твом животу и зашто?

Имамо 40 наслова на репертоару и готово сви су значајни наслови. Радимо их тако што поштујемо архетипске ситуације које су носећи стубови бајке, а све оно што је између припада аутору комада којим он ставља свој ауторски печат. Ми те бајке можемо преводити и у време у којем живимо. Иако су свој процват доживеле у XIX веку, оне су писане за сва времена. Такође негујемо дела класичне драмске литературе, од Толстојеве *Приче о коњу*, коју смо годинама имали на репертоару, што је култна представа редитеља Јоковића који је основао Позориште лутака “Пиноккио”, дела из наше културне баштине коју нам је оставио Вук Караџић па до Пушкина – *Бајка о рибару и рибици* која је на претходним Сусретима позоришта лутака у Нишу добила скоро све награде и проглашена за најбољу луткарску представу у Србији.

Када више није било могуће ићи на Шибенски фестивал, појавио се Которски и он је био јако важан за позориште за децу у Србији и Црној Гори. Колико су такви фестивали важни за младог драмског писца који пише за децу и да ли данас постоје такви фестивали?

Сви фестивалу су важни за позориште, пре свега зато што мотивишу ствараоце да раде. Стеријино позорје требало би да буде фестивал који више мотивише домаћа позоришта да играју дела наших драмских стваралаца тј. домаћи драмски текст јер се то у међувремену прилично погубило. Фестивали позоришта за децу који имају награду за драмски текст мотивишу младе људе да се баве овом врстом посла. На Которском фестивалу представа за коју сам ја радио текст, *Женидба краља Вукашана*, добила је све награде, и текст је добио награду. А једне године је, од осам представа у конкуренцији, било пет по мојим текстовима које су играла позоришта из Србије. Наравно да је то утицало на мене да још више радим ту врсту позоришта. То је утицало и на друге колеге које су се окренуле писању за децу (поред онога што раде у позоришту за одрасле или на филму, као што сам и ја радио и радим).

Да ли се данас може живети од писања за позориште за децу?

Ево, жив сам и здрав, хвала Богу.

А млађи?

Треба да прођу пут који сам ја прошао.

Које је место и улога лектире у позоришту за децу и младе? Знам да су твоји комади уврштени у лектуру.

Моји комади су у читанкама у Србији и у Црној Гори. Мислим да је добро што је драмска литература уврштена у лектуру, у школски програм, јер децу учи о тој врсти литературе. Иако је драма пре свега намењена гледаоцу, а не читаоцу, она ипак поседује своју литерарну вредност.

У којој мери је лектира присутна на репертоару?

То је процес који се прожима јер често драмска дела која су рађена по делима класичне драмске литературе негују вредности о којима сам малопре говорио и које нама у потпуности одговарају за репертоар. Мислим да би дела која се бирају за лектуру требало да буду изабрана на начин како ми бирамо репертоар за Позориште лутака “Пиноквио” и да се из тог разлога прожимају.

Од времена када си ти написао **Петра Пана** до данас, да ли се нешто променило у тематско-идејном кругу текстова који се пишу за децу?

Било је доста промена. Мислим да је и фестивал Тиба који смо радили, чији сам селектор био пет-шест година, не сећам се више, доста допринео томе да се репертоар позоришта за децу мења јер смо имали прилику да на том фестивалу, који је био Битеф за децу, видимо најбоља остварења из целе Европе. Видели смо знатно другачије представе које су се бавиле савременом драмом, савременим животом и нису биле засноване само на бајкама. Тамо постоји цела једна репертоарска линија тзв. позоришта за младе. Но, код нас ће проћи још много времена да таква вр-

ста позоришта заживи. Оно што недостаје нашем позоришту за младе управо је лектира и то би могло да буде заступљено у класичном позоришту за децу, а да ова друга врста позоришта за младе буде нека врста алтернативе. Ми немамо (или имамо делимично, ад хок) ни једно ни друго. Ми имамо позориште за децу које је намењено узрасту до 12 година, а од 12. године деца већ иду у позориште за одрасле, а теме им нису увек блиске. Ја имам сина од 13 година и већ дужи низ година он ми је репер када нешто пишем, колико сам успео. Он то прво чита и гледа и по њему видим каква је перцепција. Он сада више воли да гледа комаде који су везани за тинејџере, а којих је мало на нашим сценама и у њима највише ужива. Такав репертоар недостаје нашем позоришту, али недостаје и школска лектира. Позориште које поставља такво дело никад не може оманути јер то је велико тржиште. Средње школе су потпуно изопштене када је позориште у питању. А када би позоришта имала дела те врсте на репертоару, сигурно би школе чешће организовано доводиле ученике.

Аситеж је пре две године имао конкурс за текст за младе. Ту се појавило низ успешних комада, али ни један текст, укључујући и награђени, није изведен ни у једном нашем позоришту. Значи, текстови постоје, али позоришта их не изводе.

Управо је то проблем о ком сам говорио. Унима је сада направила конкурс за нови луткарски текст. Помогли су нам, поред Скупштине града Београда, која је издвојила средства за тај пројекат, Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици, који ће писцу првонаграђеног текста обезбедити смештај све време фестивала, тако да ће бити у прилици да види велики број луткарских представа и да можда настави да се бави том врстом драматургије, затим Позоришни музеј Војводине који ће награђени текст објавити у специјализованом часопису за луткарство “Нити” и, наравно, награда коју смо додели. На конкурс је прис-

тигло 90 текстова. Мене радује што је жири умео да препозна добре и професионално написане текстове за луткарско позориште. Маја Пелевић је добила прву награду, а издвојени су и радови Данице Николић-Николић, Маје Тодоровић, списатељица које су већ на наки начин афирмисане и реномиране. Верујемо да ће то писце мотивисати да раде даље. Посебно ме радује што, чим се конкурс завршио, позориште из Вировитице се заинтересовало за првонаграђени текст и мислим да су сада у фази потписивања уговора са Мајом Пелевић о праизведби комада. Комад је понуђен свим српским позориштима. Још увек се нико није јавио да ради ове текстове иако би, по логици, било природно да се позоришта јаве јер та награда подразумева и откуп текста, што практично значи да би их текст коштао једнако као и да играју Шекспира или Нушића које не морају да плате.

Када си већ поменуо Униму, а ја Аситеж, колика је и каква улога ових организација у промоцији писаца који пишу за децу и младе?

Те организације су пре свега прозор у свет. Имамо контакте са центрима Унине и Аситежа у целом свету, пратимо догађања и о томе обавештавамо наше чланове путем мејла, прослеђујемо им позиве за разне фестивале. Ко би се ту пријавио, то је друга ствар. Обе организације нису ствар људи који их воде, већ свих нас који се бавимо позориштем, јер сви пројекти који дођу до Унине и Аситежа, из било ког позоришта из Србије су добродошли и увек ће ове организације са позориштима конкурисати код институција које обезбеђују средства. То је умрежавање које појединци или не зају или превиде када раде неки пројекат, па се не обрете. Унима пише и препоруке бројним ауторима када су неопходне. На нашу препоруку додељена је и

једна национална пензија и то нас веома радује јер је на тај начин луткарству дат легитимитет. Луткарство је код нас, нажалост, још увек на маргини, а требало би да има третман као елитно позориште што је случај у свету.

За крај, два питања у једном: Како до тебе као управника долазе текстови и шта значи синтагма “то деца воле” – да ли утиче на избор репертоара?

Текстови до мене долазе на разне начине, негде их шаљу, негде их доносе редитељи, негде их проналазимо по фиокама, тражимо наслове који би одговарали нашем репертоару, па онда позивамо писце да их адаптирају, довијамо се на све могуће начине. Синтагму “то деца воле” никад нисам употребљавао ни као писац, ни као управник. Да се вратимо на почетак, деца су мали људи и имају свој систем размишљања. Имају га и не треба га потцењивати. Оно што је забавно не мора бити нужно и испод културног нивоа. Ми се управо у позоришту за децу бавимо другачијом врстом хумора од оног који нуди телевизија у бројним шунд-емисијама. Ако је нешто комерцијално, не мора истовремено да значи да није довољно вредно. Мислим да се у позоришту за децу постиже нека врста компромиса, а увек се лакше учи кроз забаву и тежак посао лакше је радите ако се при том и забављате. Репертоар бирају сви заједно: деца, управници, родитељи, васпитачи, наставници. Посећеност представе утиче на то шта ће бити на репертоару, па мање простора остаје за савремени текст него за класичну бајку. Педагози бирају представе за школе, али публика непогрешиво реагује. У позоришту за децу не можете лагати. Ма каква звезда да се појави на сцени, за децу је то свеједно. Ако им је досадно, они ће једноставно устати и изаћи са представе. То све говори.

Пише > Милена Деполо

Драма о одрастању – одрастање у драми

ИСКУШЕЊА ПРЕД ДРАМСКИМ ПИСЦИМА

Као и свако размишљање о позоришту данас, и ово (нажалост) почиње истицањем проблема са којима се ова уметност сусреће. Али, изгледа да је другачије немогуће. Дакле, тема овог текста је савремено домаће драмско писање за младе. Прво, целокупно савремено домаће драмско писање је недовољно системски неговано, што је веома неодговорно с обзиром да су управо драмски текстови оно што остаје иза нас, као трајна културна баштина. Мали број конкурса, радионица, резиденцијалних програма, мали број домаћих комада на репертоарима позоришта довешће до тога да ће иза нас (а то “иза нас” односи се не само на једну већ на неколико генерација) остати јако мало. Али, на овим просторима се не планира много унапред, па није чудо да се то односи и на ову област. Дакле, савремено домаће драмско писање је у опасности. А када томе додамо и оно “за младе”, опасност је још већа. Позориште за децу и младе сматра се код нас позориштем нижег реда, одскачком даском



Милена Деполо

за будуће уметнике, или уточиштем за оне мање талентоване (мада, пред Нову годину ипак га сви воле јер се тада на нашој циљној групи може и добро зарадити). Деца и млади сматрају се некаквим “будућим људима”, па је главни циљ позоришта намењеног њима да их припреми за “право позориште”. Као да они већ нису људи и активни чиниоци друштва који имају културне потребе и права да их остваре. Ако додамо и податак да је позориште за младе још више скрајнуто (уколико је то уопште могуће) од позоришта за децу, долазимо до застрашујућег сазнања да се морамо борити против вишеглаве аждаје, да пригодно искористимо чест мотив из позоришта за најмлађе. Знајући све ово, како стимулисати младе писце да се макар делом свог стваралаштва обратe младој публици?

ЕВРОПСКА ИСКУСТВА

Да би се неке недоумице решиле, увек је корисно погледати како то раде други и консултовати се са онима који се, чини се, успешније носе са овом компликованом материјом. Радећи у Позоришту “Бошко Буха”, затим као селектор ТИБА фестивала, и напослетку као члан извршног одбора Аситежа Србије, дошла сам до података и непосредно сам се сусрела са европским, па и ваневропским, условима функционисања позоришта за децу и младе. Чест је случај да су министарства или секретаријати за образовање ти који откупљују представе за децу и младе, за организована школска извођења. Тако су одласци у позориште бесплатни за родитеље, па најнижа цена карте више не мора да буде једини критеријум избора. Постоје и посредници између школа и позоришта који помажу педагозима да направе прави избор коју ће представу ученици гледати, али и позориштима да свој избор тема и садржаја представа које ће се наћи на њиховим репертоарима ускладе са школским планом и програмом. Тако и позоришта смеју да се усуде и одмакну од сигурне матрице без страха да представа, уколико

се не ослања на добро познату бајку или водвиљ, неће бити гледана.

Све ово је, наравно, у непосредној вези са писањем и позитивно утиче на слободу драмских писаца при избору тема, идеја, форми... Позориште за адолесценте одговара на специфичне теме, другачије од оних намењених деци. Његова публика налази се у осетљивом периоду живота између детињства и одраслог доба, у периоду развоја, трансформације, потраге за независношћу и слободом, у периоду стварања сопственог “ја”. Вршњачко насиље, расна, полна и сваковрсна дискриминација, критика школског система, међугенерациски јаз, љубав, болест, смрт – само су неке од тема које окупирају позоришне ствараоце који се обраћају младима. Заиста је тешко зауставити се у набрајању или наћи једну јединствену нит која повезује комаде са којима смо се сусретали, што је доказ тезе да не постоји подобна тема у позоришту за младе – све теме су подобне а наша публика способна је да разуме, да промишља и да доноси самосталне закључке о свакој од њих. Специфичан је, дакле, само начин на који јој се треба обратити, а до њега је најбоље доћи кроз непосредну комуникацију са публиком. Пројекат “Аситеж Србија представља”, који се састојао од избора, превођења и јавних читања франкофоних комада за младе, донео нам је сазнања да је највећи број текстова настао управо тако. У разговорима са гостима Аситежа Србија, француским писцем Ликом Тартаром и позоришном уметницом Ан Саром Уе, открили смо један сасвим другачији школски систем који охрабрује наставнике да заједно за уметницима осмишљавају и спроводе радионице писања као део курикулума. Непосредна сарадња писаца, педагога и ученика сасвим је уобичајена, и из ње настају најквалитетнији драмски текстови за младе – текстови који говоре њиховим језиком без икакве одступнице и екс катедра приступа. Тако се они у позоришту не осећају као да су дошли нешто да науче од старијих и “паметнијих”, не само као посматрачи већ и активни учесници свих друштвених

токова. Ово је врло важно с обзиром на то да је управо адолесценција узраст у коме најчешће запостављамо одлазак у позориште. А како боље да допремо до адолесцената ако не обраћајући се баш њима, и то са поштовањем?

“ПРИЧЕ СА МАЛОГ ОДМОРА”

С намером да пренесемо сазнања и позитивна искуства иностраних колега, у Аситежу Србије покренули смо програм “Приче са малог одмора”. То је радионица за младе драмске писце, чији је крајњи циљ настанак кратких комада за младе, а који ће своја сценска извођења доживети кроз представе које ће припремати ученици старијих разреда основних школа кроз рад у школским драмским секцијама. Уверени да позориште за децу и младе није само чин извођења представа пред публиком, већ (и пре свега) директан контакт са њом, жива размена идеја и ставова, и место двосмерне комуникације, покренули смо ову радионицу – да бисмо директно од оних којима се обраћамо чули шта су теме које их занимају, који су њихови свакодневни проблеми и шта је то што би они заправо волели да виде и чују на сцени. Желели смо да престанемо да претпостављамо шта је добро и релевантно писање за младе. Желели смо то да чујемо директно од њих. Позиву који смо упутили уметничким факултетима одазвало се шесторо студената драматургије: Мина Ђирић, Сташа Петровић, Милица Костић, Павле Лазаревић и Филип Јокановић са Факултета драмских уметности у Београду и Ирина Субаков са Академије уметности у Новом Саду. Први, припремни, део радионице одржале су Милена Богавац и Маша Аврамовић које су полазнице упутиле у неке од начина, механизма и форми рада са ученицима основних школа, дакле у

неке од облика драмске педагогије и вежби које су сами полазници након тога користили у раду са ученицима. Након тога, полазници су самостално одржали радионице са ученицима шестих и седмих разреда Огледне основне школе Владислав Рибникар у Београду и Основне школе Братство и јединство у Панчеву. Завршни део радионице “Приче са малог одмора” је само писање текстова, кратких комада – једночинки за младе. У овом тренутку, писање комада се приводи крају, под менторством ауторке овог текста. Финални сусрет, смотра представа насталих по комадима са радионице “Приче са малог и одмора” и евалуација саме радионице биће одржани у мају-јуну 2016. на БУДИ фестивалу у Панчеву.

Након упознавања са младим писцима-учесницима радионице, и читања првих верзија њихових једночинки, обрадовало нас је сазнање да међу њиховом генерацијом постоји велико интересовање за рад намењен младима. И не само интересовање већ и дар и способност да препознају прави приступ. Тако, као и у великом броју случајева, долазимо до закључка да оно што нам недостаје нису креативне идеје, већ системска подршка. Да бисмо правили наредне кораке ка бољем позоришту за младе, неопходно је да му се призна културно-образовна мисија и то не само на речима. Константним улагањима у програме који стимулишу драмско стваралаштво за младе готово неопажено учествујемо у стварању бољег сутра, и то на два фронта – бољег сутра за драмску књижевност, јер се уз помоћ оваквих програма она стимулише и усавршава, и бољег сутра за целокупно друштво, јер улога позоришта за младе јесте да им помогне да одрасту избегавајући поједностављену слику света, а шта је опасније него посматрати свет црно-бело?

Пише > Ирина Субаков

Приче са малог одмора (тачније, двочаса српског без паузе)

Подељени смо у парове док покушавамо да запамтимо игрице које смо чули на уводним предавањима и док у себи понављамо охрабрења која су нам дата: “Они осећају да сте ту због њих”, “Ваш ентузијазам ће их купити”, “Не окрећи никоме леђа”. Као да улазимо у кавез са лавовима. Променила сам три аутобуса и комби али коначно стојимо пред вратима VII-1. И то је то, реализација коју сваки писац блоkira у глави ради сопственог душевног здравља: читаоци су стварни људи и углавном слушају шта имаш да им кажеш.

Да, неким од њих се спава, други морају сваких пар секунди да провере мобилне телефоне, трећи говоре само из навике а она групица тамо верује да је кул само ако упште не учествује. Али то су стварни људи и док смо ми дошли да их посматрамо као узорке, они једнако стаје наспрам нас, радознали да проуче ко је то добровољно ушао у њихов кавез. А онда, схватиш да је то оно због чега желиш да пишеш за њих. Јер се још увек осећаш као неко ко треба да пронађе себе.

Јер не знаш шта би када ти је непријатно па извадиш мобилни да погледаш колико је сати. Јер ни сам ниси сигуран када неко почиње да буде одрастао и престаје да буде дете, а ниси превише рад да се идентификујеш ни са једнима ни са другима. Јер љубав је љубав, имао петнаест или седамдесет пет година. И на крају, јер си преживео те године и хоћеш да им кажеш да ће све ипак бити океј.

Од почетка смо се поставили као да смо једни од њих. Нисмо ни морали да се претварамо. Позвали смо их да седнемо у круг и да се заједно “нечег играмо”. А полако, покушавали смо да их увучемо у велике и мале расправе, да их раздрмамо, уплашимо, да видимо кога гледају кад мисле да их нико не види и шта их стварно боли. Заузврат, и ми смо морали да испоштујемо погодбу и признамо да смо синоћ били тужни и да богохулно преиспитујемо Нолетов значај. После четири сусрета, имали смо странице и странице живих реплика, захваљивања што смо их “спасили од досадне школе” и што смо тако дивни, али имали

смо и огромну одговорност. Како не издати поверење које смо задобили? Како писати за њих, о њима, а не поменути ни једно име из разреда.

Задатак је био тежак али то је задатак свакога ко пише. Када смо се вратили да им прочитамо наше текстове, морали смо да их упозоримо да данас неће бити игрица. Сада смо ми читали, а они су слушали, узди-сали, прекоравали једни друге, смејали се и ћутали. Да ли сам случајно споменула име неке од девојчица из разреда? Јесам. А и метафора коју је Павле хтео да провуче није испала превише суптилна. И када смо изашли са обећањем да су текстови њихови уколико ико жели да их игра, нисмо баш били сигурни да ли смо их купили или не. Али то није поента.

Важно је да је неко ушао са њима у кавез и стварно их погледао у очи, макар то на тренутак личило и на борбу за доминацију. Нико није тврдио да је лако писати за неког ко има тринаест година. Али и онај најнеупадљивији дечак међу њима има право да неко погледа у њега и каже: твоја патња је иста као и моја и зар није дивно што смо људи и што може да нас боли када се неко други удари? Нека позориште за младе буде и провокативно и дидактичко и савремено и какво год, али нека, пре свега, буде позориште за праве особе а не за неке наше представе о томе шта је дванаестогодишњакиња. То смо дужни њима исто колико и себи.



Прво сценско читање Прича са малог одмора

Пише > Иван Правдић

Деца? Публика? Позориште? О чему говоримо – питалица

Да, и деца су пуноправни грађани, па и потрошачи, још једна, вероватно најважнија циљна група свих пројеката будућности. Растућу цену инвестиције зване дете добро зна сваки родитељ, њу калкулише и повећава сваки продавац, јер (платежне) деце је све мање. Каква се будућност нуди свој деци, па и нама које деца треба да надживе? Изгледа да смо почели од преозбиљних питања. Хајде онда да уведемо позориште. Позориште. О позоришту ћемо, ваљда, лакше говорити него о нерешивим друштвеним темама. Да ли? Каква би била друштвена улога/циљ/идеја... позоришта, те изразито индивидуалне колективне активности, уметности која пролази у трену извођења а може најдубље да се повеже са нашим бићем управо зато што је изводе баш људи у свој/ој пролазности?

Уметност, посебно позоришна, најразвијенији је и најкомуникативнији облик ритуала, а ритуали су средство промене свести учесника ритуала, извођача и сведока представе или перформанса... Уметни-

ци свакодневно смишљају нове и развијеније форме комуникације и ритуалног одигравања табуа уместо публике, у чему препознајемо најдубљи друштвени и антрополошки значај позоришта. Заједницама и појединцима ритуал је нужан да би се мењали – усагласили са променама спољних околности. А живимо у времену наглих и снажних цивилизацијских, културних, демографских, језичких, климатских, генетских, телекомуникационих, електромагнетских... промена.

Извођач се трансформише и то показује. Знајући више од посматрача и због саме вештине којом показује, ми га гледамо како уравнотежује наглашене тензије активног присуства и замишљених – снажно, попут стварних – околности. Са тим вишим моћима одиграва табуе које ми не смемо, изводи промену уместо нас, а трансфером искуства, за нас и са нама. На индивидуалном плану извођача, као код шамана, можемо препознати синхрони рад обе хемисфере мозга, тренутке испуњенијег и повезанијег стања свести и присутности.

Друштвену и индивидуалну улогу ритуала чини упознавање са непознатим, пролазак кроз неминовну промену путем кинетичке емпатије/кундалини индукције... повезаности коју развијамо учествујући у лиминалним (који мењају људе) а не лиминоидним свечаностима (конзумеристичко задовољавање које нас не мења изнутра). Аристотел, Гротовски, Станиславски, Брук, Шекнер, Павис, Барба, међу многима... именују процес као: преобраћање, човек дела у ситуацији, чињење, показивање чињења, показивање чињењем, стварање органског јединства тела и мисли, интеракција лица супротстављених мотива, понашање, поновљено понашање, понављано понашање... Све што директно утиче на пажњу гледаоца, на његово разумевање, емоцију, кинестезију, човек показује својим бићем другом човеку, када публика мора да осети промену... да бисмо ритуал назвали успешним. У згуснутом уметничком ритуалу, времену сусретања, гледамо оно што нисмо у стању сами да учинимо, као групни сведок, неми или засмејани хор, верујући у конвенцију игре. Деца у публици позоришног ритуала уче кинетичким чулом упијајући психофизичко присуство извођача/лика у разним ситуацијама, саосећајношћу се повезују са непознатим и необичним/онеобиченим евентуалитетима живота. Учећи се да изводе и користе изражајне могућности свог психофизичког бића, деца развијају, испробавају и уче кроз заштићену креативну праксу бројне вештине и способности.

У времену субвенционисаног посттитоизма, а девет година придружио сам се "Шкозоришту" тј. раду Љубице Бељански Ристић и њених сарадника. Већ као средњошколци сами смо водили радионице међусобно и са публиком, па је за мене позориште одувек партиципативно, а реалност театра доживљавам кроз повећање квалитета људског искуства, због чега је и искуство које позориште пружа појединцима и заједницама антрополошка константа од када је неко некоме показао шта је доживео, призвао пажњу, пренео. Одрастајући у време социјалистичке некомерцијалне

културе и образовања кроз партиципативност позоришног догађаја, небројено пута сам, изводећи и продуцирајући уличне, клупске и разне сајтспесифик перформансе, доживео како се индукција људскости и фантастично сценско узбуђење остварују и изван позоришне сале, у тзв. слободној тј. отворенијој заједници од које и потиче ритуални чин синергетског усаглашавања тензија. Сви који смо учествовали у радионицама са уметничким и социјалним групама, препознали смо и колико свакојаки људи могу да буду креативни, и колико су креативност и отвореност занемарене у свету у коме живимо.

Због тога сваки пут балансирамо између лабораторијског рада, где оснажујемо заједницу и развијамо индивидуалне вештине и врлине, и показивања широј заједници, на наш специфичан начин, онога што се тиче свију нас. Креирајући желимо да покажемо и поделимо то више што смо сазнали и доживели. Трансфер искуства промене је суштински позоришни циљ и поступак, чак и поетичка основа живе уметности. И због тога можемо да говоримо о потреби за позориштем, да упорно верујемо у његову нужност и важност за људски род.

Свима нам је јасно да би било сјајно када би се представе играле свим узрастима: бебама, предшколској деци, основношколцима, средњошколцима... када би позоришта радила целог дана, од јутарњих радионица за времешне, затим за домаћице, мајке и децу, за разне узрасте и специфичности, склоности и способности, да се посећују и отворене пробе... тада бисмо били у процесу прављења активније позоришне културе. Фестивализација/карневалација јавног простора значајан је културни смер и могући пројекат, али и одлика богатог друштва – било материјално, у смислу могућности финансирања, па и висине пролазничког цепарца, било у духовном и социјалносолидарном смислу јавног самодоприносног друштвеног ритуала, који нажалост постаје све већи табу у свету у коме се све плаћа и на све ставља цена.

Стварањем и образовањем у радионицама, креативном процесу у заједници, деца имају прилику да уче вредне вештине и врлине, да испробавају различите идентитете и околности, да играју промене улога и догађаја, уче да гледају, слушају, осећају, разумеју... Трансфер знања, активно маштање, дају изузетне резултате код деце, младих, одраслих и старих, и неких увек нових генерација. Због тога је плурализам специфичности опробан модел којим можемо да гради-мо позоришно искуство током целог живота, у институцијама и шире.

Радећи на пројекту *Алиса у Земљи чуда*, представи коју су стварали и играли заједно родитељи и деца, водили смо и радионице игара за децу/дете и родитеља/е. Ове, као и многе друштвене игре, битно су занимљивије када у њима учествује више деце, али сви смо сведоци смањивања и броја и бројности породица. Касније сам у *Малом Принцу*, са штићеницима дневног боравка Центра за социјални рад у Новом Саду, применио модел из *Алисе* који се показао успешан и са трогодишњацима и са децом са проблемима у понашању и сметњама у развоју. Уместо репетиције мизансцена/обнављаног понашања, деца-извођачи играњем игре стварају сценску активност. Модел у коме свака сцена има песму и игру применио сам тако да је свако дете велики принц/принцеза на планети коју замишља, црта, плеше, налази или о њој прави песму, игру. Презентацију чини путовање и посећивање деце на њиховим планетама, играње и певање.

А како да развијамо и примењујемо оваква стваралачка открића у времену екранске, информатичке,

телекомуникационе, електромагнетске, пластифицирајуће... киборгизације наше, па и дечје психофизичке реалности. Шта можемо да учинимо тим поводом? Да ли уопште треба да нас се тиче? Креативност, игра, извођење уживо, партиципација и учење кроз праксу/делање, кроз психофизичко, корпорално искуство младих и не само младих... у каквом су односу са виртуелном забавом личног интерфејса јер таква деца масовно одвлачи пажњу од стварног психофизичког и друштвеног деловања? Да ли је развијање маште, дружење и кративно повезивање компатибилно са изолованим, презаштићеним, технологизованим и тромим дететом микропородице, презапосленим родитељима, терором свеприсутних масмедија, репродуктивном образовном систему?

Питање на које још увек не покушавамо да одговоримо гласи: какво друштво остављамо деци? Идемо ли ка друштву строго контролисаних процедура, роботске послушности, цена и дугова, насиља или каквом већ? Да ли смо у стању да учинимо ишта боље? Шта уопште? Питања се не тичу само отвореног или затвореног друштва, већ и будућности породице и односа дете/родитељ/људски род и друштва. И у каквом свету сада правимо позориште и проширујемо специфичност људског заједништва кроз стваралаштво? Ако ми креативно не одговоримо на питања да ли је човек човеку потрошач/ресурс/бог или смо сви људи и шта то значи, тензије поменутих контрадикторности кумулативно ће бити много теже за нове генерације деце и њихове друштвене и уметничке представе и ритуале.

Пише > Маја Мрђеновић

Домаће драмско писмо за дјецу и младе у Црној Гори

АSSITEJ (Аситеж) центар Црна Гора, у сарадњи са Которским фестивалом позоришта за дјецу и Градским позориштем Подгорица, 2015. године расписао је Други бијенални конкурс за најбољи драмски текст за дјецу и младе у Црној Гори. Конкурс је установљен 2013. са циљем да подстакне развој црногорске драмске литературе за позориште за дјечју и младу публику и стимулише извођење нових домаћих драмских текстова. Право учешћа на прва два конкурса имали су аутори/ке, црногорски/е држављани/ке и особе са трајним боравком у Црној Гори. Награда је подразумијевала новчани износ од 3000 евра, праизведбу у копродукцији Градског позоришта Подгорица и Которског фестивала позоришта за дјецу, а на првом конкурсима и превод на енглески језик. Услов за конкурсима био је да су драмски текстови оригинални, необјављени и неизвођени. Основни критеријуми приликом доношења одлуке жирија били су умјетничка вриједност, иновативност на плану форме, релевантност тема и универзалне вриједности у кореспонденцији са

дјечијим/младим гледаоцем. Организатори пројекта овим конкурсима, кроз развијање инструмената подршке савременој домаћој драматургији, теже да подстакну развој позоришта за дјецу и младе у Црној Гори, чији су положај и стање далеко од задовољавајућег.

Упркос општем слагању о огромном значају и могућностима дјеловања и утицаја позоришта за дјецу и младе, оно у Црној Гори евидентно има имиџ “друго-разредног позоришта” или нечега попут дјечјег менија у ресторанима – “пола порције у пола цијене”. Ово се огледа у недовољној квантитативној и квалитативној развијености, централизованости постојеће позоришне понуде за дјецу и младе у Подгорици и, током трајања Которског фестивала позоришта за дјецу, у недостатку представа за различите узрасте и изостанку програма развоја публике, непостојању евалуација и дискусија о квалитету, лошој умрежености постојећих актера, недостатку финансијских ресурса и механизма подршке развоју позоришта за дјецу и младе, неадекватном медијском третману... Годишњи број нових продукција

Градског позоришта Подгорица, јединог са континуираном продукцијом представа за дјецу, веома је мали, а анализом репертоара уочава се да су представе углавном засноване на бајкама и познатим причама за дјецу, те рађене у популарно-забавном маниру. Примјетан је готово потпуни недостатак тематизовања онога што би били стварни проблеми и актуелне теме данашње дјеце, као и недостатак савремених драмских наслова за дјецу, који прати одсуство социјалне ангажованости и кореспонденције са свјетским трендовима у овој области – схватањем да позориште треба да иде укорак са оним што је стварност дјетета, да се тиче његовог свакодневног живота, који носи и болне аспекте и да поставља дјецу питања, даје импулс за размишљање, суочава са дилемама, не изоставивши при томе естетски доживљај.¹⁾ Разлози за овакво стање извјесно леже и у дугогодишњем изостанку адекватних, редовних и транспарентних инструмената подршке развоју савременог домаћег драмског текста за дјецу и младе, од којих је подстицање аутора наградама један од основних и најшире распрострањених.

Један од циљева конкурса био је и да се кроз увид у пристигле текстове прикупе подаци о трендовима у драмском писању за дјецу и младе у Црној Гори (број текстова, узраст коме се обраћају, доминантни садржаји, драматуршки поступци, приступ дјецу и младима и сл.). Спроведене анализе и систематизација података показали су да у Црној Гори постоји видан недостатак интересовања за драмско стваралаштво за младе генерације, што се огледа како у малом броју пристиглих текстова, тако и у њиховом генерално веома слабом

1) Детаљнија анализа репертоарске политике Градског позоришта Подгорица спроведена је за потребе магистарске тезе *Позоришна умјешност у културној политици за дјецу и младе: продукциони проблеми и аспекти позоришта за дјецу и младе у Црној Гори*, која је одбрањена у оквиру студијског програма Продукција на Факултету драмских умјетности Цетиње, 2015. У анализи су кориштени подаци о представама из монографије *60 година Градског позоришта Подгорица: Пионирско, Дјечије, Градско – Ваше позориште* из 2011. године, као и афише представа, подаци са сајта позоришта, новински написи и сл.

квалитету. Ово указује на потребу да се осмисле даље акције посвећене промоцији и развоју домаћег драмског стваралаштва за младу публику, као што су организовање радионица за црногорске драматурге и драмске писце са афирмисаним ствараоцима у овој области и сл. У покушају анализе тренутка у којем се налази домаће драмско писмо за дјецу и младе, размотрићемо тематско-стилске одреднице текстова који су стигли на Други конкурс за најбољи драмски текст за дјецу и младе у Црној Гори.

На овај Конкурс, расписан и закључен 2015, стигло је 10 текстова. У саопштењу жирија (Маја Тодоровић, драмска списатељица и драматуршкиња, Дубравка Дракић, глумица и Борис Лијешевић, позоришни редитељ) апострофиран је очигледан недостатак интересовања за драмско писање намијењено дјецу и младима:

“Међу малобројним пристиглим текстовима, многи не испуњавају основе услове попут дужине цјеловечерњег комада, већ представљају предлошке за скечеве или какве краће форме. Неки од њих уопште не третирају нити на било који начин дотичу теме за дјецу и младе. Текстови су већином писани доста невјешто, површно, банализују и експлоатишу актуелне теме и идеје, док су форма и структура углавном невјешт покушај праћења савремених позоришних 'трендова'. Такође многи од текстова јасно показују да не постоји разумијевање дјеце и младих као публике, као ни познавање свих могућности које ово позориште нуди.”²⁾

Текстове тематски можемо подијелити на три групе: најбројнији су они који теже да се баве породичним окружењем и свакодневицом дјеце и њихових ближњих; затим текстови који кроз микрокосмос породичног или школског окружења покушавају да изоштре поремећене друштвене односе; и група текстова који спадају у спектакуларизовани, “зашећерени” конзумеризам и лакрдијашење, и суштински се не баве ничим.

2) Извјештај жирија 2. конкурса за најбољи драмски текст у Црној Гори, интерни документ ASSITEJ центра Црна Гора

Анин сџари брод кроз низ неповезаних, фрагментарних епизода површно тематизује низ ситуација из свакодневице једне дјевојчице, са акцентом на односе са родитељима и блиским особама, гдје се претапају свијетови стварности и маште. Драму карактерише патерналистички тон који се, с једне стране, огледа у испуњености “поукама” о томе како би дјеца требало да се понашају, а с друге, у “заштитничкој” сладуњавости и забављачким тенденцијама. У окружју породичних односа одвија се и радња комада *Ко се боји сџараха још*, који обрађује врло битну тему смрти, кроз пропитивање различитих страхова чланова једне породице, њихове суштине и узрока у страху од смрти блиских особа. Међутим, невјешта обрада, која се огледа у стереотипним ликовима, елементима дидактизма и клишеа, невјештом драмском компоновању и преовлађујућој декларативности знатно умањује идејне могућности и сценску изазовност ове драме. Потентну, а невјешто обрађену тему доноси и комад *Сирошница и сан*, који се бави борбом са тугом након губитка родитеља, потцртавајући значај маште и снова. Невјешта и плитка обрада драме која у ствари нема радњу, него је испуњена дидактично-сладуњавим репликама чини је смисаоно танушном. *Игра сјећања* пропитује стереотипе породичних улога, кроз експеримент двоје дјеце која наведу родитеље, након што су ови изгубили памћење, да међусобно замијене улоге. Осим бављења покушајем разбијања стереотипа увријезаних породичних улога, комад има и примјетан аутопоетичан слој, који се огледа у разграђивању драмске илузије, кроз коментарисање радње и исказе о начинима “кројења доброг комада”. У разматрања о реконструкцији и крхкости сјећања, драма при самом крају покушава да уведе друштвено битну тему очевог учествовања у ратним злочинима, као разлог родитељског губитка памћења, али изнебуха, неразрађено и невјешто и готово неискориштено у цјелини комада.

Рисџана је фрагментарна, реалистично-гротескна породична драма са надреалним елементима, која

кроз оквирну причу одрасле особе о сопственом дјетињству претреса дисфункционалне породичне односе, као својеврстан одраз поремећених транзиционих друштвених односа. Акцент је на критици патријархалног друштва, у коме су жене, било да су супруге, мајке или сестре, на различите начине подређене и угњетавају их мушкарци. Проблеми и ове драме су илустративно, непродубљено третирање тема које отвара, и агресивно, једнозначно наметање једностраних ставова, умјесто пожељног и изазовног отварања питања. Приказивање поремећених друштвених односа у фокусу је и драме *Незгодна њишања*, гдје је друштвена ситуација преломљена кроз микрокосмос једне средње школе. Кроз међусобне односе неколико средњошколаца, те њихових наставника и родитеља, исписује се дијагноза поремећеног, изманипулисаног друштва, које има кужни утицај на нове генерације. Драма, међутим, у цјелини дјелује конфузно и недорађено, недостаје јој драмске снаге и концентрације, вјештије композиције, тематске изоштрености и продубљенијег третирања дотакнутих питања. Комад *Сунцокреши* је збркано и немушто исповједно приповједање о животу од тешког дјетињства до резигнираног зрелог доба. У овом тексту, реченице и мотиви попут поремећених породичних односа и обиља насиља само су набацане, без било какве разраде и композиције, па према томе ни значења и значаја.

Земља леишира спада у низ текстова без теме и било каквог фокуса, који се свде на расплинуте форе и забављачка замајавања. Као полазишна тачка послужила је чињеница да већина дјеце воли чоколаду, па се текст, испуњен “папирнатим” ликовима, невјештим и неувјерљивим репликама, клишеима и предрасудима, бави опасношћу да дјеца остану без слаткиша, и “подвигом” који омогућава да се то не деси. Дјечју тобожњу љубав према слаткишима експлоатише и стиховани комад *Мали водич за њишовање кроз вријеме*, у којем је лабаво конструисана прича о путовању вре-

мепловом на планету од слаткиша само повод за кичасте, забављачки сензационализам.

Претходна анализа показује да драмско писање за дјецу и младе у актуелном тренутку у Црној Гори одражава традиционално и конвенционално мишљење о позоришту за дјецу. То се огледа у површности у избору и обради тема, патерналистичком, надмоћном тону, експлицитним наравоученијима, забављачким тенденцијама, немогућности заузимања дјечје перспективе и потцјењивању дјечје интелигенције. Додатни проблем је примјетна невјештина драмског компоновања, уз нарочито непознавање драматургије за дјецу и младе. Радове одређује и недовољно промишљање о продукционој изводљивости текста, односно о могућности његовог превођења у позоришни језик; као и занемаривање онога што би биле репертоарне потребе позоришта за дјецу и младе у Црној Гори. Осим тога, велики број текстова на конкурс је стигао у нелекторисаној верзији:

“Грамматичке грешке, неписменост, нелекторисани текстови, сору/paste са интернета са зеленом позадином и ‘разбацаним словима’, спојеним ријечима и свим оним што иде уз то кад неки текст само копирате и не уредите ништа послје тога. (...) То је питање немара и лијености. И ту нам нико није крив. Ни то што нема довољно подстицаја за стварање, ни то што нам култура живи на апаратима, ни то што је позориште скрајнуто и убијено.”³⁾

Битно је поменути и чињеницу да, док су на први конкурс само мањи број радова упутили школовани драматурзи⁴⁾, на други конкурс стигао је само један такав текст, што указује на недостатак додатног, свеобухватног подстицаја и охрабрења за истраживање

специфичности креирања театра намијењеног младим генерацијама. Ове проблеме уочавају и сами позоришни ствараоци:

“Радити у позоришу за дјецу постављено је некако у нашем позоришном систему вриједности као мање значајно. (...) Сигурно таквој ситуацији доприноси и што на позоришним академијама код нас, а мислим и у региону, не постоји барем један предмет или краћи семинар који би тематизовао позоришно стваралаштво за дјецу. Са друге стране, ту су и неке предрасуде, замјене теза, и научени негативни кодови ‘пробитачног’ понашања и бивствовања...”⁵⁾ “Очигледно на културно-политичкој сцени не постоји ништа што би младе писце усмјерило ка тој врсти стваралаштва. (...) Нажалост, и ми писци често морамо да размишљамо о томе шта ‘има прођу’.”⁶⁾

Показало се, иако су два конкурса намијењена подстицају драмског стваралаштва за дјецу и младе у Црној Гори изњедрила укупно тридесет нових текстова, да се у тим текстовима, као и у раније поменутима представама Градског позоришта Подгорица, углавном не огледају мотиви из живота дјецe савременог доба у датом контексту, него анахроне, патерналистичке и спутавајуће идеје одраслих о дјетињству и дјетету. Овакво у позоришном стваралаштву рефлектовано опажање дјетета као беспомоћног, недостатног одраслог којег се ништа не пита и које ништа не пита, повратно утиче како на квантитативну неразвијеност позоришта за дјецу и младе у Црној Гори, тако и на чињеницу да је критичко промишљање стварности, инхерентно театру, у црногорском позоришту за младу публику изнимно ријетко. С обзиром да позориште представља неку врсту лиминалног простора, у којем се увијек ради о

3) Маја Тодоровић, *Конкурс за најбољи драмски шекспир за дјецу и младе у Црној Гори: а где су ти дјеца?*, Перипетија.ме – електронски часопис Удружења позоришних критичара и театролога Црне Горе, 13. 9. 2015: <http://www.peripetija.me/blog.9.blog.html>

4) Повезница ових текстова биле су веома сличне, бајковите теме, што указује да су текстови настали као студентска вјежба у одређеној фази њиховог школовања.

5) Маја Мрђеновић, интервју са глумцем Мишом Обрадовићем, *Представу никад не смаћрам завршеном, дневне новине Вијести*, 14. 8. 2013: <http://www.vijesti.me/caffe/miso-obradovic-predstavu-nikadane-smatram-završenom-144190>, приступљено 30. 3. 2016.

6) Маја Мрђеновић, интервју са драмском списатељицом Мајом Тодоровић, *Јунаци мој комада ојциру се једномљу, дневне новине Дневне новине*, 28. и 29. 6. 2014, стр. 32. и 33.

упризорењу идентитета⁷⁾, у прећутном ставу о друго-разредности позоришта за дјецу и младе, црногорско друштво огледа се као затворено, пасивно, анксиозно, лишено самокритичности и грађански недовољно развијено. Јер, искуствена је чињеница да се позориште за младу публику у ствари увијек обраћа двојној публици, дјеци као циљној групи, и одраслима који доводе дјецу у позориште као медијаторима. Политичка идеологија, друштвени услови, културолошке норме и слични фактори утичу не само на спремност одраслих као посредника да учине позориште доступним дјеци и младима него и на одлуке какво то позоришно искуство треба да буде, садржајно и естетски.⁸⁾

Евидентно је да се драмском стваралаштву за дјецу не посвећује довољно пажње, и да један бијенални конкурс не може по себи значајно измијенити ситуацију, односно чињенице да позоришни ствараоци који дјелују у Црној Гори врло ријетко имају прилике да виде квалитетне представе за младу публику, да махом не успијевају пронаћи адекватан модус обраћања прилагођен узрасту дјеце и младих, те да су недовољно мотивисани да развијају дјела за ову публику. Тематски и естетски, позориште за дјецу у Црној Гори је углавном аутистично – заробљено у ескапистичкој социјалистичкој естетици, и недовољно ослушкује шта се на овом пољу догађа у Западној Европи, која је повела и даље води развој и намеће трендове у овом дијелу позоришне продукције. Професионалци који дјелују у пољу, као и креатори културне политике не чине ништа, или чине врло мало да се промијени застарјела и неадекватна парадигма позоришта за дјецу, која опстаје по инерцији.

У прогресивним земљама, творци културне политике и позоришни ствараоци развијају инструменте којима укључују дјецу и младе у дискусију о релевантности и квалитету умјетности њима намијењене.⁹⁾ Дијалог са младом публиком практикује се већ при самом избору тема за представе. Ово је у складу са концептом одговорног позоришта за дјецу и младе, које има свијест о социјалној реалности и темама које она продукује. Присуство дјеце одређеног узраста на пробама постало је уобичајена ствар – након што стваралачка екипа неко вријеме проба, започиње се разговор са дјецом о причи и виђеном, при чему дјеца коментаришу, износе запажања и дају предлоге. На основу дјечјих реакција људи из позоришта преиспитују колико њихово дјеловање одговара намјери, и сходно томе уносе измјене за следећу пробу. Акцент није на безусловном прихватању дјечјег мишљења, него на размјени идеја и мишљења између позоришних стваралаца и дјеце о садржају и форми комада, што подстиче међусобно разумијевање. Како резимира Шнајдер, “Казалиштарци упознају своју публику и уче водити рачуна о њезиним потребама и интересима при избору комада и конципирању представе. Преко точног познавања тема, проблема и врсте казалишта којему млади нагињу, казалиштарци могу продријети до нових текстова и рецепција.”¹⁰⁾ Позоришни ствараоци за дјецу теже директној и отвореној умјетничкој комуникацији са својом публиком. Дијалог са младим гледаоцима је непрекидан, и осим прије и током стварања представе, наставља се кроз разговоре послје представа, радионице за дјецу, интерактивне форуме на сајтовима позоришта итд.¹¹⁾

7) Erika Fischer Lichte, *Povijest drame – Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*, svezak 1 *Od antike do njemačke klasike*, Disput, Zagreb, 2010, str. 11.

8) David Broster, *TYA-UK Developments – Reflections through a Looking Glass*, u: *TYA, Culture, Society: International Essays on Theatre for Young Audiences* (ed. Manon van de Water), Peter Lang, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, 2012, str. 127.

9) Katya Johanson and Hilary Glow, *Being and Becoming: Children as Audiences*, u: *New Theatre Quarterly*, vol. 27, no.1, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, str. 69.

10) Schneider, *Kazalište za djecu – aspekti diskusije, utisci iz Europe, modeli za budućnost*, Mala scena, Zagreb, 2002. str. 78.

11) Tony Mack, *Building a creative partnership with your audience: New developments in the creation of Australian theatre for young audience*, u:

Ствараоци позоришних представа желе да кроз свој рад сензибилишу своју публику за друштвене проблеме и метафизичке изазове: “Уместо нестварних, улепшаних и успокојавајућих слика света, млада и најмлађа публика се суочава с реалним животним питањима и изазовима: у распону од сексуалности, преко малолетничког насиља, до оне теме која се никако не везује за овај узраст – смрти.”¹²⁾ Сматра се да су још-не-одрасли потпуно отворени за апстрактно и апсурдно, као и за егзистенцијално и експериментално. Данас је међу еминентним савременим теоретичарима и практичарима позоришта за дјецу и младе прихваћено мишљење да се професионалне представе за дјецу не праве да их учине “здравијим, толерантнијим, демократичнијим, добро васпитаним, образованим или култивисаним”¹³⁾, нити да би служиле педагошком васпитном раду у вртићима и школама, учествовале у формалном школском образовању, па чак ни да би училе дјецу о умјетности. Такође, сматра се да теме којима се позориште за дјецу бави не могу бити прикладне и неприкладне, него “релевантне или ирелевантне, баналне или значајне, вриједне или не вриједне промишљања, промишљено или непромишљено елабориране”¹⁴⁾.

.....
Next Generation In Theatre for Children and Young people – The ASSITEJ Book 2006/2007. (edited by Wolfgang Schneider and Tony Mack), ASSITEJ Croatia/Theatre Epicentre, Zagreb, 2008, str. 86–94.

- 12) Иван Меденица, *Школа живописа и уметности*, у: *Боље је правити добра и лепа дјела него лоше бродове: 60 година Малој позоришта “Душко Радовић”*, Мало позориште “Душко Радовић”, Београд, 2009, стр. 139.
- 13) Beth Juncker, *What is the Meaning? The Relations between Professional Theatre Performances and Children’s Cultural Life*, у: *TYA, Culture, Society: International Essays on Theatre for Young Audiences* (ed. Manon van de Water), Peter Lang, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, 2012, str. 15.
- 14) *Децу је (не)могуће преварити: виртуелни транскрипцијски неформалне шрибине*, у: *Боље је правити добра и лепа дјела него лоше бродове: 60 година Малој позоришта “Душко Радовић”*, Мало позориште “Душко Радовић”, Београд, 2009, стр. 198.

Међутим, управо ријетки изузеци, односно представе за дјецу и младе које у црногорском контексту покушавају и успијевају да буду етички и естетски вриједне и комплексне, носе у себи потенцијал за промјену. Од представа намијењених младој публици које се тренутно играју у Црној Гори, најуспјешнија и најзначајнија настала је управо према побједничком тексту 1. конкурса за најбољи драмски текст за дјецу и младе, драми *Кинез* Маје Тодоровић. Ријеч је о суптилном, поетски написаном комаду за узраст преко 12 година, који са озбиљношћу и дубином третира болно одрастање и грађење идентитета у окружју поремећеног система вриједности. Текст који је написан из визуре младих раног пубертетског узраста, без лажног уљепшавања обрађује “тешке” теме, као што су губитак, одлазак, смрт, различите (пост)транзиционе трауме, а са друге стране, нуди охрабрење, “зрно смисла”, наду и подстицај, лишене патернализма и наметања “поуке”. Редитељка Ања Суша представу је поставила у актуелни локални контекст друштвених турбуленција, трауматичне транзиције, деградирајућег и девастирајућег утицаја доминантних културних модела, свеприсутног насиља и испразног неолибералног материјализма. Учинковита локализација и појачана истинитост постигнута је уткивањем у текст комада документарних исповијести из дјетињства и адолесценције самих глумаца. Такође, редитељка је инсистирала на непрекидном дијалогу са младим гледаоцима, како током стварања представе тако и кроз разговоре након изведби, и може се рећи да је представа *Кинез* на најбољи, етички и естетски вриједан начин увела у црногорски контекст концепт одговорног позоришта за дјецу и младе.

На 2. конкурс за најбољи драмски текст за дјецу и младе у Црној Гори најбољим је проглашен текст *Кавез* Мирјане Медојевић. Жири је истакао да ова драма “дотиче неколико актуелних савремених тема као што су однос према ромској деци, њихово израбљивање и

трговина људима”¹⁵⁾, али и да се награда додијељује “условно и као подстицај, што значи да жири сматра да је на побједничком тексту неопходан додатни драматуршко-редитељски рад у циљу његовог даљег формалног и садржинског развоја, да би постао адекватан предложак за позоришну продукцију”¹⁶⁾. Управо тај додатни драматуршко-редитељски рад редитељке Мирјане Медојевић и драматурга Илије Ђуровића, заједно са остатком умјетничког тима на развоју драмског текста током процеса рада на представи, показао се врло потенцијним и плодотворним. Оно што је био првобитни комад, у којем су се проблеми тешког положаја ромске дјеце, просјачења, трговине људима, стигматизације, хранитељства итд. разматрали прилично плакатски, поларизовано и црно-бијело, без дубљих разматрања и дојмљивијег постављања битних питања, постао је у досадашњем процесу, који је и даље у току, само увертира и тематски оквир за нову верзију текста. Постојеће теме, које су раније биле само овлаш дотакнуте, знатно су проширене и продубљене, а детектовани су и уведени и нови, битни мотиви. Утисак је и да су проблеми којима се драма бави сагледани са више страна, и да је нуђење једнозначних одговора прерасло у похвално постављање питања и подстицање на размишљање и осјећање. Такође, комад је много боље прилагођен сензибилитету тинејџерске публике којој је намијењен и много упечатљивије локализован, на начин да истовремено посредује и универзална значења. Ово процесно тематски-идејно профилисање и учвршћивање драме у првом дјелу процеса проба одвијало се кроз радиониچارски рад са глумцима, уношење документарног материјала, а за следећу етапу најављена је и могућност “контролних” проба са младом публиком.

Претпоставку да добре представе за дјецу и младе могу доприњети мијењању неповољних услова под којима се позориште за ове циљне групе у Црној Гори

15) Извјештај жирија 2. конкурса за најбољи драмски текст у Црној Гори

16) Исто.

креира и опажа, а тиме и еманципацији цјелокупног друштва, могуће је размотрити у оквиру теоријских разматрања Жака Рансијера (Jacques Ranciere) о политици као “расподјели чулног”. Тако схваћена политика – као обликовање сфере (заједничког) искуства и расподјела онога што се може видјети и чути у јавном пољу, и онога што је невидљиво, маргинализовано или искључено из њега, естетска је активност, као што је и умјетност, из истог разлога, политичка. Умјетност за Рансијера може бити политичка активност као потенцијални рез са важећом друштвеном расподјелом чулног, мјесто неслагања са његовим консензуалним уређењем и инвенција чулних форми и материјалних структура за појаву нових форми живота.¹⁷⁾

Сходно томе, иако је ситуација на пољу драмског писања за дјецу и младе тренутно веома незавидна, ипак, уз помоћ Конкурса за најбољи драмски текст за дјецу и младе у Црној Гори учињени су мали помаци, који могу да допринесу даљем унапређењу и афирмацији драмског писања у позоришту за дјецу и младе. Представа *Кинез*, коју је према тексту Маје Тодоровић режирала Ања Суша, и тренутни процес настанка представе *Кавез*, који према сопственом тексту режисера Мирјана Медојевић, у контекст црногорског позоришта за дјецу и младе неумитно уводе нове, прогресивне тенденције, које теже да дјецу и младе схватају као “бивајућу”, а не као “постајућу” публику.¹⁸⁾ То значи да се тежиште помјера са обликовања младих генерација као будуће публике, грађана или припадника одређене заједнице, ка ономе што дјеца и млади јесу као садашња публика у датом тренутку, са својим културним потребама и правима.

17) Усп. Ана Вујановић, *Полиције и полицике извјегбе*, у: часопис *Театрон* бр. 154/155, стр. 21.

18) Katya Johanson and Hilary Glow, *Being and Becoming: Children as Audiences*, str. 60.

Едвард Бонд

Уторак

Превела > Наташа Миловић

Уторак је први пут емитован на BBC TV у оквиру образовног програма у марту 1993. Драма *Уторак* објављена је уз драму *11 мајица* под називом *Два комада за младе*, за Methuen Drama, 1997.

НАПОМЕНА АУТОРА:

Уторак је комад написан за потребе образовног програма (BBC-TV Education) и емитован је у три дела. Ови делови су приказани и у овој верзији рукописа. Међутим, за позоришну поставку комада није потребно да се текст дели у одвојене целине.

Комад је већ постављен на сцени у овој верзији. Пауза није потребна, иако би могла да постоји једна краћа на крају или пре краја другог дела.

Кад је комад екранизован, полиција и медицинско особље приказани су дословно. Могли би да се поставе много једноставније. Зависи од природе продукције – у зависности од броја извођача и доступне реквизите.

ЛИЦА

Отац
Брајан
Ирена
Први полицајац
Други полицајац
Трећи полицајац
Четврти полицајац
Командир
Први болничар
Комшиница
Дете
Полицајка
Полиција, медицинско особље

Мала спаваћа соба на сирају у предграјној кући у којој постоји преграђено још неколико спацова, у предграју. Прозор. Напољу су кровови кућа и фабрика у светло индустријској предграју. Када су завесе на циљаном прозору спуштене, светло пробија материјал. На зиду, два поштера или неуквирени шпампани материјали и уоквирена слика преграда Коли Вуг, која показује океан виђен кроз дрвце. На лајеру за паредеробу – висе одећа на офинтерима. Уредно намештен синл кревет са тамноолавим прекривачем. Пауче су поред кревета. Исог прозора је столица и сто који су и за шминкање и за учење. На столу су папири за спремање исписа (скриписа), неколико уџбеника и пласични лењир, зелена тумица и керамичка шоља у којој се налази пеп или шест хемијских и графичних оловака.

Први део

Ирена седи за столом. Она је у својим средњим шинејцарским годинама. Носи сукњу, блузу и ошворену крајну. Она одговара на питања постављена у шештовима за полагање. Замишљена је над тим на које следеће питање да одговори. Почине да пише, леда пажљиво са стране ка кулици оловке. Тишину ремети Иреном ручно писање по папиру. Чује се звоно на вратима. Ирена га игнорише и наставља да пише. Звоно се поново чује. После крајке паузе, она најпрви мали звук узнемирења и настави да пише. Пауза.

ИРЕНА (Дозива.): Тата!

Тренућак тишине и онда поново звоно – гуја непрекидна звоњава. Без мењања израза или испуштања звукова, Ирена прекида писање, одлаже хемијску и излази из своје собе. Оставља врата ошворена.

Тишина. Звук пењања уз степеннице на сирају.

ИРЕНА (Из офа.): Ко је рекао да смеш да се попнеш!

Брајан улази, праћећи Ирену. Он је у својим касним шинејцарским годинама. Има крајку косу и носи шампији цинс и тамну ветровку преко кошуље.

ИРЕНА: Добио си одсуство! Зашто се ниси најавио! (Ставља руку око њега.) Хтео си да ме изненадиш!

Брајан пушта Ирену и зашвар врата.

ИРЕНА: Тата треба да се врати.

Брајан иде до кревета и седа са стране.

ИРЕНА: Шта је? Нешто се дешава.

Брајан је за тренућак поледа.

БРАЈАН: Запалио.

ИРЕНА: О! (Крајка пауза.) Побегло си?

БРАЈАН: Да.

ИРЕНА: Зашто? Јеси нешто урадио што...?

БРАЈАН (Насилно.): Не, не! (Одмах.) Ја, нешто урадио! Замисли! Шта да учиниш, а да те било ко разуме! Ништа ја нисам урадио. То нисам ја.

Ирена зури у њега. Брајан смиренеје.

БРАЈАН: Побегло сам. То је све.

ИРЕНА: Зашто?

БРАЈАН: Мораш да ме сакријеш.

ИРЕНА: Да те сакријем? (Збуњено.) Шта си урадио? Ово је глупо –

БРАЈАН: Рекох ти – ја...

ИРЕНА (Одједном покушава да преузме контролу.): Шта се десило? Јесу ли ти нешто урадили? Шта? (Одједном јој сине.) Прате те?

БРАЈАН: Мораш да ме сакријеш. Немам више где.

ИРЕНА: Али они ће доћи овде. Тата треба да стигне – сваки час ... (Покушава да мисли.) Да ли твоји знају да си – ?

БРАЈАН: Не, не, тамо нисам ни ишао. Они ме не би сакрили.

ИРЕНА: Војска ће ићи тамо. Они ће им дати наше презиме. Војска ће ићи свуда где те знају. Они би могли –

БРАЈАН: Не – не знају да сам побегао. Јутрос – ишетао из касарне. Још увек неће приметити да ме нема.

ИРЕНА: Онда можеш да се вратиш – ако ништа ниси урадио –

БРАЈАН: Не.

ИРЕНА: Зашто не? (*Игеја.*) Је л' било туче?

Брајан: Ништа, ништа се није догодило. Пустите ме да останем. Реци полицији да ме ниси видела.

ИРЕНА (*Покушава да схвати.*): Побегао си. Да ли си повређен?

Брајан се окреће и леже лицем према кревету.

БРАЈАН: Не. Само уморан.

ИРЕНА (*Зури у њега.*): Ако су ти нешто урадили – не би смео да бежиш. Навући ћеш кривицу на себе.

БРАЈАН (*Лицем према кревету.*): Молим те за помоћ – није ли то већ довољно? ... Помози ми.

ИРЕНА: Ја и помажем. Зашто си побегао? (*Без одговора.*) Пустите ме да зовем касарну – санитар. Рећи ћу им да си болестан. У ствари, ако кажем да си ти болестан, увалићу те – рећи ћу им, ја сам болесна. Ти си остао да ми помогнеш да...

БРАЈАН (*Лицем ка доле.*): Ја се тамо не враћам.

ИРЕНА: Они ће доћи и одвешће те.

БРАЈАН (*Ниско*): Могли би. Могу. (*У ћебешу.*) Али, ја нећу да идем. Не идем више тамо. Никада. (*Тихо, а интенизивно.*) Мораће да преврну свет наглавачке да би ме та касарна поново видела... овде бих могао да легнем. Да спавам. Одсањам. Има смисла.

ИРЕНА: Не можеш да останеш овде чак и кад бих ја рекла да можеш. Не можеш само да нестане! Та-та стиже. Комшије би те виделе с прозора. Они те знају. Ако бежиш, мораш да идеш даље. Бог зна где! (*Без одговора.*) Ово је глупо.

БРАЈАН: Онда, могу да останем још мало? То си мислила, чуо сам. Дозволи ми да останем. Овде сам у стању да мислим.

ИРЕНА: Ниси! Да јеси, рекао би ми шта се десило. Полиција ће испричати своју верзију – не твоју.

БРАЈАН: Нема везе. Они не би разумели, ни кад би' им рек'о. Да су били тамо, они то чак не би ни приметили.

Ирена навлачи завесе.

ИРЕНА: Мораћу ја да се побринем за то. Покушаћу.

Брајан се лицем окреће ка њој.

БРАЈАН: Знао сам да ћеш ме пустити.

ИРЕНА (*Пауза.*): Хоћеш нешто да попијеш?

БРАЈАН: Не још. (*Тишина.*) Војска не зна. Нико не зна. Можда нико никад и неће. Или ћу да чекам годинама и на крају кажем неком незнанцу. Не – било би прекасно. Већ је прекасно. Ако би' било коме рекао – а тај не би схватио – него би ми се подсмевао – не би ми се живело. Чак ни с тобом.

ИРЕНА: Ја нећу да ти се подсмевам.

БРАЈАН: Не, не, ти не би. То је чудно. Бити схваћен било би још и горе него бити несхваћен – у овом свету.

ИРЕНА (*С неразумевањем.*): Горе? (*Уплашено.*) Је л' до мене? Шта сам ја урадила? (*Покушава да размишља.*) Јесам ли ја неког повредила – због мојих писама? Реци ми! – зашто си овде?

БРАЈАН: Јутрос, кад сам побегао, мислио сам да будем одсутан пар дана. Да се напијем – исповраћам – онда се вратим као мамурни леш. Дочекали би ме раширених руку – момак објаснио. Сада не могу. Због тебе. Кад бих ти рекао, не би ме пустила назад. Знам. (*Догдирује кревет са своје стране.*) Веруј ми.

ИРЕНА (*Не помера се.*): За шта сам сада оптужена?

БРАЈАН: Није оптужба. Не знам шта је то. Мора да је захвалност. Не могу да ти кажем – не могу да те по-

вредим. Зато што си добра. (*Одједном одлуџа.*) Наређења, наређења. Војска стално издаје наређења. Постројавали би и длаке на четкици за зубе.

Ирена се несијурно окреће ка враџима.

ИРЕНА: Је л' то био кључ?

Брајан устаје. Ослушкује. Тензија. Пауза. Врџи главом.

ИРЕНА: Отишао је на биро за незапослене. Требало би да се већ вратио.

БРАЈАН (*Равно.*): Можда је добио интервју. (*Сега за сџо.*) Учила си. Настави, немој да те задржавам.

ИРЕНА: Да наставим? Дођеш овде – урадиш ово – и сада ми кажеш да наставим, као да –

БРАЈАН: Зашто не? Само размишљаш и записујеш. (*Тишина.*) Мува зна више о смрти него ми. Кад знаш да сваког тренутка можеш да умреш, ти се не молиш. Пре би пљачкала. Тако добијеш нешто што можеш да понесеш. Нешто што можеш да понесеш кући. Пљачкаш мртве, јер би твоја гузица још да живи. Ту бог не помаже, мртваци – да. Можда те сажаљевају што си још увек жива. Имам официјерски пиштољ. Украшен.

ИРЕНА (*Тихо.*): Борбена дејства су готова. Не могу да те врате назад, сада када си код куће. Значи, не бежиш од борбе.

БРАЈАН: Не бежим. Ово је озбиљније: одшетао сам... истрао сам се тако нечујно да је моја сенка још увек тамо и тражи ме.

Одоздо се чује звук отиварања и заиварања враџа.

ОТАЦ (*Оф.*): Стигō!

БРАЈАН: Немој да му кажеш. Сакрићу се – (*кревети*) ту доле! Не желим да било ко – ! Он овде не улази да –

ИРЕНА: Сакрити?

БРАЈАН: Бићу тих. Стварно. Обучен сам.

ОТАЦ (*Оф.*): Је л' укључено кувало?

Брајан покушава да се сакрије испод кревета – ирен низак је.

Ирена зури у њега у чуду.

ИРЕНА: Не можеш да се сакријеш! У овом стану? Морао би да престанеш да дишеш! Да будеш невидљив!

БРАЈАН: Нећу га овде! Не желим његова питања! Ово је твоја соба! Обећала си! Он не мора да сазна – он овде не улази!

ИРЕНА: Отац ми је. Ово је његова кућа.

Ирена излази напоље и оставља отворена враџа. Брајан иде до враџа, повуче их, скоро заивори, ирслушкује. Онда их заивори и враџи се код кревета. Повлачи рајсфершлус на ветровки и узима елегантно украшени пиштољ. Скрива га испод јасијука. Сега за сџо. Устаје. Сегне на кревет.

Лагани гогир на враџима.

Краћа пауза пре отиварања враџа. Провирују глава и рамена оца. Он је танак, али мишићав. Лице кошчићо, обрве проседе и дебеле, коса чекињаста. Носи оклембешен и ломазан џемпер. Он се често шали, али айсолућно без смисла за хумор.

ОТАЦ: Је л' у реду ако ја...? (*Улази унућра и заивара враџа за собом. Говори смирено и љубазно.*) Сине, какво изненађење. Здраво, здраво. Драго ми је да те видим. Увек. Рекао сам ти да овде можеш да се осећаш као код куће. Да те видимо. (*Размиче завесе.*) Сад је боље. Дођи на светло: бар је то за ц. (*Окреће се ка Брајану.*) А то си ти! Мислио сам да је то један други њен! А сада – о чему се овде ради! Иреница ме је замајавала са неком небулозом од приче. Желиш да ми кажеш? Не жури. Хвала богу, па си се сетио да дођеш овде, а не негде друго. Сад ћемо ми то да средимо. Две главе, а? (*Пауза.*) Биро. Имаш неке проблеме? Ајој. Не знам. Цури са свих страна. У те јаме – ни пса не би' закопао, све да ме је и ујео. 'Ајде, момче – нећеш бити у невољи, док сам ја овде. Сувише сам ти наклоњен.

БРАЈАН: Рекао сам јој да вам не каже.

ОТАЦ (*Лажно изненађен.*): Да не каже тати? Ваљда је планирала да те сакрије под кревет? Прво би морао да је натераш да доле мало ориба! Не размишљамо правилно, је ли? Ако си у проблему, нема разлога да њу у то увлачиш.

Ирена Ошвара враиша и засијаје на говраишку.

ОТАЦ: Ирена, чекај доле.

ИРЕНА: Желим да видим да ли је он –

ОТАЦ: Чекај доле као добра девојка. Ја ћу ово да средим. У пар потеза ћу га спустити.

Ирена оглази.

ОТАЦ (*Вице доле кроз ошворена враиша.*): Донео сам нешто из набавке. Треба неке ствари ставити у фриж. Нисам ти нашао јогурт – али нашао сам ти нешто друго. (*Зашивара враиша и окреће се ка Брајану.*) Видим да си узнемирен. Не мораш у детаље. Само треба да знам – радознао сам, свакако – али то може да сачека. Главна ствар је да се то нешто ухвати пре него што се измигољи из наших руку. Иреница ми рече да си прескочио зид јутрос? Је л' тако? Тако, још увек није почињена велика штета. Мало ћеш савити кичму – да се момак мало издува – прослави код својих што се вратио у једном комаду – чим дођеш к себи, пријавиш се у војни затвор. Разумеће они – да не поверујеш. Закинуће ти плату на пар недеља. И свршено. Породица с друге стране, има кола. Лично ћу да их позајмим да те одвезем. Ја плаћам бензин.

БРАЈАН: Морам да поразговарам са Иреном.

ОТАЦ: Да, ћале, хвала пуно. Зашто? Да се поздравите?

БРАЈАН: Прекинули сте нас – ја нисам завршио.

ОТАЦ: Јао, мили, па баш ми је жао. Слушај, друже, био сам с тобом стрпљив. Мислим да ниси свестан своје ситуације. Нећеш с Реницом да причаш – чак ни у мом присуству. Не дозвољавам. Нећеш увлачити

девојчицу њених година. Какав бих ја то био отац када бих ти дозволио? Ако теби не могу да помогнем, могу на њу да пазим.

БРАЈАН: Само пет минута. Толико ми треба да –

ОТАЦ: Не. Мени можеш да кажеш све што имаш. Пренећу јој ако сматрам да је прикладно. Нећеш се крити иза ње. Већ си довољно учинио да је узнемириш. Зато ми је сада пркосила на вратима. Како ти замишљаш да се она спреми за испите у том стању? Ако забрља, довешће у питање читаву своју будућност! Знаће онда кога да криви за то. Сад би требало да покажеш мало одговорности.

БРАЈАН: Идем.

ОТАЦ: Не, не идеш. Нећу те пустити да се из овога извучеш – прећи ће ти у навику. Хоћу да знам шта се дешава. Ми, у овој земљи, не излазимо из туђих кућа кад нам је воља. Нисам само њен отац. Ја сам и члан друштва. Моја је дужност да знам коме се све допушта да слободно шета улицом. Рећи ћеш ми с чим се ти то играш.

Брајан иде до враиша, ошвара их и дозива доле.

БРАЈАН: Рено!

Отац мирно прође поред Брајана, пришвори враиша и тако да су једва ошворена и викне кроз процей.

ОТАЦ: Доле да си остала! Не играм се! Не желим те овде – довољно је већ с њим лоше! (*Зашивара враиша и окреће се Брајану.*) Слушај, момак! 'Ајмо опет. Покушавам да ти будем пријатељ, али ми не олакшаваш. Не могу да ти помогнем ако нећеш да ми кажеш шта си урадио.

БРАЈАН: Извините што сам вас умешао у ово. Ја ћу –

ОТАЦ: Немој да ти је жао! Не смета ми, то ми је посао! Није ти то још увек дошло до мозга? Гледај. Борба те узнемирава – убијају ти пријатеље – и ти њих. Знам све о томе. Био сам и ја у војсци. Још горе за неког као што си ти. Ти си обзиран момак – доброг

срца – зато те је Реница и одабрала. (*Нема одговора.*)
 Још горе, је л' да? Нешто се догодило док си тамо био – и усрб си се: сад момци тебе јуре? Па, добро. У најусијанијем тренутку си побегао. Немаш чега да се стидиш – дешавало се то и бољима од тебе. Али, ако сада побегнеш – када си са пријатељима који покушавају да ти помогну – онда, тешко теби. (*Пауза.*) Видим. Лоше да горе не може бити? – Официри. Ако те злостављају, ја ћу први да устанем за тебе. Врати се и предај – ако не играш по правилима, не стижеш нигде – али постоје масе људи тамо који су спремни да се организују и помогну. Бранићемо твој став. Ово је слободна земља – зар није то оно за шта си се борио? Можемо то узети у обзир при одбрани у нашем парламенту код нашег посланика! (*Без одговора.*) Твоје понашање ми говори да ми не верујеш, друже. Жао ми је.

Брајан покушава да изађе на враћа. Ошац му блокира пут.

БРАЈАН (*Равно.*): Молим вас. Пустите ме.

ОТАЦ (*Ниско.*): Је л' ми ти то претиш, сине?

БРАЈАН: Пустите ме.

ОТАЦ: Не знам, баш има смешног света. Дође ми у кућу. Сам се позове горе. Узнемири ми ћерку. Прети. И кад не добије све што хоће, помисли да може да иштета тек тако без дозволе. Ово је твој затвор. Ова врата ће бити затворена док ја не будем рекао, Се-заме, отвори се (може се десити да говоримо истим језиком). У реду, мало смо се и нашалили. Сад ти говорим, не питам. Хоћу да ми кажеш коју игру играш. Можда си неког убио – можда је због тебе нека старица у болници. Сигурно си *нешто* урадио да би био у овом положају! Начин на који се с тим носиш врло ми је неуверљив. Ако те пропустим кроз ова врата, бићу саучесник у бог зна чему –

БРАЈАН: Нико не зна да сам овде.

ОТАЦ: Моја ћерка зна. Да ли ја треба пред њом да лажем? – Тако замишљаш однос оца и кћерке, а? Момче, што више причаш, мање желим да чујем. Увек си прелазео црту. Она не може да каже да је нисам упозорио. Сада, да зовем полицију? Они неће бити овако стрпљиви.

Брајан се враћа на кревет и сега са стиране.

БРАЈАН: Не могу да вам кажем.

ОТАЦ: Је л'? А што?

БРАЈАН: Не бисте ви то разумели.

ОТАЦ: О – глуп сам? Не верујем шта чујем! А могао си мојој кћерки да кажеш – она није глупа, је ли? То је то... Сани Џим против целог света!

БРАЈАН: Не могу. Жао ми је. Не знам како. Волео бих да могу!

Ошац сега на кревет поред Брајана.

ОТАЦ: Ви млади. Сво ово замајавање! На крају, све је то ништа. Бог зна зашто се Ирена уваљује у све то! Више бих волео кад би ми веровао. До сада сам све могао да запакујем. Завршим и готова ствар... Жао ми је што сам викао. Не треба ти то. Понекад ми све то дође догде. Знаћеш кад дођаш у ове године. Нема посла. Кући је потребна пажња. Хтео бих да Ирени приуштим и нешто више – да може да се забави са својим друштвом. Да извуче нос из књига накратко. Она је добра девојка.

БРАЈАН: Не могу.

ОТАЦ: Сад ћу ти рећи ствари које раније ниси чуо. Тајне које кријем од Ирене. Видео сам то. Тенкови горе и у њима људи као у рерни. Ноге и руке вире из купола тенкова – комешајући се – као кад се буба преврне на леђа. Били су мртви – тела се грче на врелини. Звали смо то *ваћрени плес*. Они то нису осећали, али смо морали да видимо. Канибал би одшетао са тог места уз мој благослов... шокиран си. Видим. Болестан. Е, зато мораш да се пријавиш властима.

Ако посечеш прст, ти одеш да ти га повију. Томе служе власти. Не узмеш да упадаш у собе младих девојака и говориш им да те свет не разуме. (*Уздах.*) – Ако то урадиш, заглибићеш до гуше, друже мој. Позваћу полицију – за твоје добро. Ако имаш било шта да ми кажеш, реци пре тога – (*Сћаје, у ребусу, леда у Брајана.*) Шта је?

БРАЈАН (*Почиње да се смеје.*): ... Куполе...

ОТАЦ (*Нежно сћаваља руку на Брајанову руку.*): Жао ми је што си узео –

БРАЈАН: Немојте. (*Усћаје.*) Немојте! Питања! Питања! Испитивања! Ниси срећан док не добијеш – неког ко пати! Због чега сте постали такви? Немате права да ме испитујете!

ОТАЦ (*Дубоко претићећи.*): Не гледај ме тако. Немам права – у мојој кући! Немам ја право! Ако ме тако будеш гледао, ископаћу ти очи! Мој боже, нисам насилан тип! Могло би' да те изведем напоље и да те развалим од батина! Онда нигде не би могао да бежиш, не би могло ни да пузиш! Млађи си од мене, али сад баш осећам – да би те згромио! ... Нисам знао да могу да будем тако љут! Одакле ти право да ме узнемириш? Јесам ли дошао овде са оптужбама? Понудио сам ти помоћ! Шта треба, да паднем на колена? Испитивања? Он дође овде да ми преузме кућу! Брига ме шта си направио! Не би' те слушао ни да ми кажеш! Ниси толико битан да би' се ја бакто с тобом! Чувај своју малу прљаву тајну! Ти си кукавица! – то ћу ти рећи.

Враћа се ошварују, Ирена улази.

Рекох ти да чекаш доле.

Ирена прилази Брајану.

БРАЈАН (*Оцу.*): Не могу да вам кажем! (*Ирени.*) Како могу да кажем овде – оваквом човеку, у овој соби – то нема смисла.

ОТАЦ (*Ирени.*): Доле! (*Брајану.*) Шта са собом није у реду? Боже – не свиђају му се тапете! Не свиђам му

се ја – како ја живим – ништа му се не свиђа. (*Ирени.*) Иди! Таман је хтео да ми каже – имао сам га – а онда си ти упала!

БРАЈАН: Остави је на миру! Погоршаваш – шта год да чиниш! Да сам хтео да ти кажем, нисам могло сада. Види, нико други не зна да сам овде! Нећу рећи! Је л' то оно чега се бојиш? Буди с тим начисто –

ОТАЦ: Молим? Начисто? Ја и јесам на чистом, друшкане! Немој ти мене да штитиш! Не треба ми уверење од тебе!

БРАЈАН (*Ирени.*): Ниси му ваљда рекла? Верујеш њему?

ОТАЦ: Сад креће на њу! Разјаснимо једну ствар: ја сам газда у овој кући! Оно што ја на овом месту радим је исправно, јер ја тако кажем! Не дозвољавам да ме нека мала побегуља узнемирава! Реко сам помоћи ћу и хоћу! Држим реч! Сад је време да научиш лекцију! Кад напустиш ову кућу, полиција ће ти бити за петама! А онда нек ти је бог упомоћи!

ИРЕНА (*Брајану.*): Мораш нам рећи! Мора да постоји нешто што је сву ову невољу изазвало, чак и пре него што сазнамо шта је то! Полиција ће доћи – и ако постоји нешто што треба да се уради, ми можда нећемо успети да урадимо... биће касно...

Отац одлази до врати и ошвара их.

ОТАЦ: Послушај мој савет и бриши! Зовем их.

ИРЕНА: Не! Мора нам рећи шта се догодило!

ОТАЦ: Ништа се није догодило. (*Брајану.*) Улетео си у нешто што не умеш да изгураш до краја на свој начин! У реду је, Ирена. Видео је пар лешева – многи њих! – видео како гину! (*Полуокренути ка Брајану.*) Нисам тол'ка будала кол'ка он мисли да јесам. Знам шта мисли о овој соби. О томе се не прича овде. Једног дана ћеш себе наћи негде како пребројаваш тела. Па – неко жели да зна. Он жели да оде да броји гробове. Игра ратног забушанта! (*Брајану.*) А шта ћемо са другим момцима? Јесу ли они побегли? Ни њима се то не свиђа као ни теби. Неки су мртви зато што

си ти побегао! Мој боже, да су ти момци били тамо морб би' да их спречим да те не пребију! (*Ситоји на отвореном улазу. Луиа несницом ка сиволашњем делу враиша.*) То су они! Покушавају да уђу! (*Луиа на враиша. Покушава да виче на војнике с шрема.*) У реду је, момци, средићу га. Не изгледају нимало пријатно! (*Улази у собу.*) Не остављам те насамом с мојом ћерком! Силази!

Брајан узима шишићољ испод јасицука. Подиже ја, али ја не уишре у Оца.

ОТАЦ (*Подрућује се у сираху.*): ... Ох, склони то, синко. Не знаш шта чиниш. Ето, сада је извадио своју играчку...

БРАЈАН: ... Исусе, нисам то желео...

ОТАЦ (*Његов сирах испијаје сиваран.*): Спусти то, сине. Спусти. Не мислиш то. Тако је – не желиш никога да повредиш –

БРАЈАН: Зашто је лупао на врата! Ко си ти да пушташ људе унутра или напоље, само зато што су мртви?

ОТАЦ (*Мумла у ианици.*): Он је луд, он је луд, зашто сам хтео да помогнем лу...

БРАЈАН: Чувару капије! Не зови ме “момак”! Нисам ти син!

ОТАЦ: Ако би постојао неки други начин да децу доносимо на овај свет, онда бисмо бринули о томе – молим молим, ааа, не, момче – господине – само себи шкодиш тиме – сине, ја –

БРАЈАН: Сине, сине! Поново је то рекао! Да сам ти отац, сине, рекао бих ти! Све! Учио бих те твоју прву реч! Реци то – реци то – понови за мном! *Извини!* Говори!

ОТАЦ: Извини, извини, извини за све што ти – говориш мени – ја ипак желим да помогнем... (*Плачно церење.*) А, је л' ово игра? ... (*Ка Ирени.*) И ти си у томе, је л' да...?

БРАЈАН: Чувар капије! Видео је мртве! У тенковима! Како плешу!

ОТАЦ (*Панично шајућући.*): Лудак нам је у кући – затворен са –

БРАЈАН: Доле! Доле! (*Ошац је паралисан.*) Рекох ти, доле!

Одједном ошац одјурри ка враишима. Брајан ја најола ухвати. Не, Не! (Показује на пог.) Доле! Доле! Нећеш се сада из овога извући.

Ошац пада на колена.

БРАЈАН (*Затворених очију.*): Плеши. Као људи у тенку. Чувар капије. Покажи ми. Како су плесали у куполи тенка.

Пауза.

ОТАЦ: Ехх – ја – (*Прави неколико несигурних покрећа рукама.*) Извини.

Брајан је отворио очи. Гледа у Оца.

БРАЈАН: ... Штета за то... да...

Ирена иде до оца и помаже му да ситане на ноје.

ИРЕНА: Устани – довољно си урадио – нема више потребе сада...

Ошац се поклони, отиша од ње.

ОТАЦ: ... он ће ме убити својим... (*Гура је од себе.*) ... не, не, овај човек ће нас побити за... све људе које он...

ИРЕНА: Устани. (*Подиже Оца на ноје.*) Тако. Нико неће да те повреди. (*Окреће се ка Брајану.*) Дај ми то.

БРАЈАН: Да... узми га... – узми... хајде да будемо у миру.

Брајан јој даје шишићољ. Она иде до столице, седа, савља шишићољ у крило. Тишина.

ОТАЦ (*Ниско.*): Ха!

Тишина.

Почиње да боцка ваздух њрситом. Пошмули смех са сваким џуцом.

Ха! Ха! Ха! Ха! Ха! (*Ослања се на зид.*) Девојчица га замоли – и он...

Пошмули смех – подобочио је своја леђа уз зиг. Ирена сшоји.

Хахахахахахахаха! ... дао ти га је! Ха! Ха! Ха! (Окрзне слику на зиду, ња је исправи једном руком.) Кукавица се боји онога што долази – следеће! Не може да иде толико далеко! Моја мала те насанкала! Нисам знао да си – извозан! – (Прстоом по слици.) Коли Вуд: Поглед ка мору. (Одједном шаласа рукама као да је уилашено деште, правећи се да је зао дух.) Ооох! У бекству! Једино место где он бежи је оно у његовим фармеркама! Није готово, није готово! (Узима сшолицу и пошавља је прешећи изнад лаве.) Не би рекао? Сада знам! – шта ми треба! Извукао је пиштољ! Пред сведоцима! (Ирени.) Иди доле! Доведи полицију! На улицу! (Зове.) Полиција! (Брајану се обраћа, још увек држећи сшолицу као и пре.) Остани ту! Неће бити милости! Нестало нам је ње!

ИРЕНА: Нема потребе за тим.

Ошац брзо окреће лаву.

ОТАЦ: Шта?

ИРЕНА: Он је дошао, ти си дошао, ја сам дошла... није нас повредио... ако смо сигурни да знамо шта радимо у овој соби. (Гледа на своје њаицире шестова.) Ујутру ће ми ово тражити да знам. (Брајану.) Зашто нам стварно не кажеш шта се десило? Зашто не? Коначно, реци нам.

Брајан се сировали на кревети. Ошац још увек сшоји са сшолицом изнад лаве.

ОТАЦ (Смејући се.): Напиши. Папир и оловку.

ИРЕНА: Ићи ћу с тобом.

ОТАЦ: Не, не можеш. Долазе испити. Он ће да те остави. Ували те у невољу.

ИРЕНА: Колико пара имаш?

Без одговора.

ОТАЦ: Не можеш. Неће те. Реци јој! Није до пара! Меси он неке маторке – води те на Кинезе “за понети”, да прославите!

ИРЕНА: Мој отац крије паре у својој соби. Украшћу.

ОТАЦ: Ха! Остао је без текста – већ му је прешло у навику! Свануо и нови дан. Сит мале фуфе. Мала бедна фуфица! Моја ћерка фуфа! То му признајем: добро је проценио. Не би ме убио: морб би да чисти! Не би те узб: не уклапаш се у његов стил! Види какав је! Зар би могла с таквим? Види га! Дај му тај пиштољ!

Ошац сшошћа сшолицу, иде до зида и окренути је лицем ка њему.

Ирена седне на сшолицу.

ОТАЦ: Пуцај! Окренб сам ти леђа. Олакшао ти. Гле – имам и повез за очи!

Ошац сшавља руку преко очију, и даље окренути ка зиду.

Ирена и Брајан се не померају.

ОТАЦ: Узми пиштољ! Он не може! Има овде да стојим док не паднем мртва! Не може он то!

ИРЕНА (Оцу.): Немој то да радиш!

ОТАЦ (Као и пре, лледа испод руке.): Дао сам наређење: пуцај!

ИРЕНА: Остави га на миру. (Врло ниско.) Остави и себе на миру.

ОТАЦ (Окреће се ка Ирени, ешалширано.): Никада нисам био овако безбедан! Осећам то! У свакој пори! *На сшолици, Ирена подиже њишшољ – нишани у Оца.*

ИРЕНА: Сада, да.

Ирена повлачи обарач: клик. Тишина.

ОТАЦ (Сувише шокиран да би завршио реченицу.): Она – *Ирена уштаје са сшолице. Неколико корака према Оцу. Она држи њишшољ једном руком. Пишшољ јој се силно зашресе. Зашто ја хваиша са обе руке. Трешење*

иосџаје слабије, али израженије. Циља на Оца. Он кркла, љуби дах – скоро џолико високо да би се чуло.

Ирена џовлачи обрарач џири џуџа: клик – клик – клик. Пишџољ џресџаје да се џресе.

ИРЕНА: Не функционише.

Оџац скаче на џод ка Брајану, хвата џа за ноје.

ОТАЦ (*Као беба кад је болесна.*): Она је покушала да –

ИРЕНА (*Као мало дете.*): Није успело – ја нисам –

Брајан иде ка Ирени. Оџац џујка и држи се за џеџа. Брајан узима џишџољ од Ирени – она се не оџире.

Оџац оџиџујка од Брајана – леђима се одмиче ка зиду.

ОТАЦ (*Пресџирашено се кикође, с џлавом у рукама.*): Ја ово не могу – више –

БРАЈАН (*Оглаже џишџољ.*): Није напуњен.

Врађа џишџољ на сџо.

Оџац се џодиге ка сџољу као какав боџаљ. Случајно закачи неколико џаџира исџиџне скриџе и они џадну на џод. Подиге џишџољ, џокушава да џледа у џеџа, исџуџи џа на џод. И Оџац џада џоред сџола.

БРАЈАН: Понео сам га да бих заплашио, било кога ко... Никад не бих убио... без метака је... тако да не, никада да не будем у ситуацији да...

ОТАЦ: Је л' она знала? Је л' она знала?

Ирена џрилази сџољу. Оџац усџукне док она џролази.

ОТАЦ (*Цвили равно.*): Она има нож.

Ирена скупља папире који су пали. Полаже их на сто, без сортирања.

ИРЕНА (*Гледа у џомилу џаџира.*): Понекад се дешавају страшне трагедије. Мораш да одиграш своју улогу.

Други део

Оџац и Брајан зуре у Ирени. Она бело џледа у џесџове.

ОТАЦ: Покушала је да ме убије.

БРАЈАН: Не, није.

ОТАЦ: Моја кћер је покушала да ме...!

БРАЈАН: Није био напуњен – видела је да није! Моја грешка. Понео сам пишџољ.

ОТАЦ: Сад би био мртав. (*Зури у Ирени, онда се окрене ка Брајану.*) Јесте, твоја је грешка! Ово је твоје масло! Ниси рекао да...! Никад се нисмо овако свађали – увек смо се опходили једно према другоме с поштовањем. Људска биђа смо – не животиње, криминалци! (*Показује на џишџољ на џоду.*) Склони ово! Отараси га се!

Брајан узима џишџољ.

ОТАЦ: Ту је стајала и покушала... Шта да радим? Не могу с њом овде више да живим. После овог што се догодило у овој соби, не могу да имам поверења у њу. Свака шоља чаја – пито би' се шта је ставила у њу! Ово више није моја куђа. (*Почиње да оглази.*)

БРАЈАН: Где ћеш?

ОТАЦ: Да повратим. Је л' то у реду? Треба да будем у овој куђи с џубретом – коначно, могу ли да ту гадост избацим из свог тела!

Оглази.

ИРЕНА: Не разумем како се то догодило.

БРАЈАН: Када полиција дође, ја ћу да се предам. Шта друго? Свуда је као овде. Ја – ја нисам добар у живљењу. Питам превише – а то је премало. Зашто си му то урадила?

ИРЕНА: Зашто си га натерао да пузи?

БРАЈАН: То је био трик – да га заплашим – спутам – откачим – (*Засџаје.*) Знао сам да није напуњен. Знао је

– у малом мозгу – да нисам намеравао да га убијем. То не може да се лажира. Не може нико. Видео сам лица плаћених војника док убијају. Била су на твом лицу. Да је пиштољ био напуњен, он би... Имала си среће. Сад је све готово. Ја сам као он. Сада више не бих могао да живим с тобом. Ето у шта си ме претворила. Када си упуцан, немаш времена да чујеш пиштољ. Пребрзо си мртав. Чак и не осећаш метак. Шокиран си оним што је на лицу убице. Гледаш у пакао. Мислиш да си већ мртав и заувек у паклу. Тако проводе последњих пар секунди. Без наде. Ти си била још боља. Натерала си га да зури у твоје лице док си се запетљавала са обарачем. Он сада покушава да исповрати твоје лице. Неће успети. Истетовирало му се у мозгу.

ИРЕНА: Рекао си да си мислио да се вратиш – док ме ниси видео. Шта сам урадила?

БРАЈАН: Не, заборави то. Све се променило. Враћам се. Размишљај шта си њему урадила.

ИРЕНА: Желим да знам. Какве то везе има с тим што сада хоћеш да се вратиш?

БРАЈАН: Свако је у соби као што је ова. Не знам како у томе живимо. Рећи ћу ти. Хоћу да знам да ли још увек можеш да разумеш. Нема ту пуно приче. Било је у пустињи. Привремени застој. Неколико мирних дана пре наређења да упаднемо. Чак и у рату можеш да начас у'ватиш кривину. Кренуо сам мало да прошетам по ничијој земљи. Дине. Уредно покривене дугим низовима малих таласа. Прелепо. Тамо где су прешли тенкови, мало су распорене. Машине остављају за собом своје раке. Прошао сам и отишао туда. Било је мирно. Равно. Песак. Равније од неба. Видех – колико далеко? – сенка. Црна. Тачка. Перископ се уздиже из тајног подземног склоништа? Не, била је то сенка у покрету. Прво нисам видео која ствар је прави. Изгубљено у врелини. Онда, видех нешто бело. Шета по тој сенци. Привиђење? У војсци си стално у привиђењу. Приближих се. Чо-

век. Мали. Хода по својој сенци. Требало би да се вратим. Противно наређењима сам овде. Мораш видети све, неће ти се поново дати. Човечуљак хо-да. Сенка окружује његове ноге. Пет? Шест? Носи нешто бело на себи. Мислио сам да ме не чује због песка. Пустиња може да прави разне звукове. Он их све зна. За њега је то другачије место. Окренуо се преко рамена и гледао. *У мене.* Безизражајно – али видео ме је. Нисам могао да вичем. Бојао сам се да ће ме пустиња чути и покушати да ме сахрани. Уперио сам свој пиштољ. Шта сам друго могао? Не у бесу. Био је то уперен прст направљен од метала. Гледао је преко рамена и продужио. Без журбе. Лице му се није мењало. Не знам да ли је био смирен. Потрчах. Падох. Песак је за мене био лед. Склизнуо – заглибио се – покушао да станем на ноге. У очима и устима и оковратнику. То је било најгоре. Падало је с мене као да, као да... сам се тресао. Стигох га. Наставио је. Није успорио или променио правац. Песак није могао да га повреди – ја, пресавио се на делове, само што сам тамо. Спотакох се пред њим. Склоних руку. Нисам могао да га пипнем. Говориш енглески? Причати енглескиииии? Викао сам. Пљујем песак. Реци ми, реци ми, реци ми... Он ми није одговорио. Није имао речи. Продужио је. Понекад сада кажем – обичне ствари. Затвори врата – још чаја – и још увек имам мрвице песка у устима. Падох доле. Пустих га да оде. Изгубио сам се. Плачем. Песак се претворио у шљам – блато – на мом лицу. Није гледао околу. Продужио. Знао је да не могу да га повредим. Неки од наших авиона заруменели су небо на хоризонту и поново су се спуштали. Песак се отворио између нас. Дете је напустило мајку – врпца растегла. Одшетало. Од свог оца – мајке – нас. Мисли се да деца плачу због хране. Хладноће. Мрака. Самоће. Због удобности. Отишло. Од свих. Мрзимо и убијамо. Доста је. Деца су почела да одлазе од људи... ја сам пустио да оде – да одрасте у једног од њихових, па да нас побију.

Вратио сам се у своју јединицу. Полако – пустиња је била грумен блата прилепљен за моје чизме. Добили смо наређење. Отишли у рат. Убијали. Онда кући. Оркестри. Заставе. Прославе. Не могу да заборавим то дете. Отишао сам у погрешну шетњу. Срео сам самог себе.

ИРЕНА: Не смеш то рећи мом оцу. Молим те. Повредићеш се. Он то не би никада разумео. Био би један од његових вицева. Разапео би те.

БРАЈАН: Да ли *џи* разумеш?

ИРЕНА: Да. Не можеш да се вратиш. Не би смео.

БРАЈАН: Ха!

ИРЕНА: Опасно је за тебе.

БРАЈАН: Вратила си ме на старо! Кад сам те видео, помислио сам: то је могло да буде и њено дете. Свет је ок – сигуран. Онда си узела пиштољ – као и сви остали!

ИРЕНА: Не! То је било другачије!

БРАЈАН: Како? (*Блене у њу на џренуџак, а онда се окреће. Бес.*) Шта није у реду? Видѓ сам лудо дете! Храна не пада с неба само зато што си у пустињи! Неки који рашчишћавају од мина наћи ће мали костур са песком у устима.

ИРЕНА: Он се пентра у својим чарапама.

Тишина. Враџа се ошварају и ошац улази. Скинуо је циџеле.

ОТАЦ: Добио сам сендвич на бироу. Имали су краћу кафе паузу. Легло ми је. (*Ирени.*) Извини, извини... знала си да није напуњен... ми смо породица... ти никада не би... није могуће, то се није догодило. Завитлавала си ме. Збуњен сам био – бринуо о теби, момче – па сам насео. Волео би' да је било обратно. Али ти причаш истину. Зашто би ти мене лагао? Невоља коју си имао дошла ти је.

БРАЈАН: Звао си полицију.

ОТАЦ: Ех, сад. Рекох ти – било ми је мука. А имао сам и преча посла: и даље мислим о Рени која је покушала да – (*Ирени.*) Извини, извини. (*Брајану.*) – Кад сам имао времена да телефонирам? Не буди блесав.

ИРЕНА: Он се предаје.

ОТАЦ: Ох? Шта те је натерало да се предомислиш? (*Ирени.*) Нисам телефонирао. (*Брајану.*) Како да верујем последњем исказу? Мењаш се како ветар дува.

ИРЕНА: Полиција ти је рекла да фино причаш како би га овде задржао.

ОТАЦ: Нећу да се понављам. Да имаш мало разума, па да знаш зашто си дошао овде – сва ова џева, пиштољ – не би се ни десило.

БРАЈАН (*Ирени.*): Да му кажем?

ИРЕНА: Не. Зашто да трошиш време? Не би разумео.

ОТАЦ: Испробај ме.

ИРЕНА (*Брајану.*): Иди у затвор ако желиш. Али, ја морам да живим овде. Не могу то више да гледам. Молим те.

БРАЈАН: Морам да покушам. Мора да разуме бар нешто. Нешто кроз њега мора да прође. Господине Бригс – молим вас – седите мало овде.

ОТАЦ: Да ли се ти то спремаш да ми кажеш своју *џајну*?

БРАЈАН: Да, да.

Ошац сега са сџране на креветџ.

БРАЈАН: Слушај. Било је једно брдо. Они су се закопали на врху. Отворили смо ватру. Минобацачи, ручне бомбе. Ушли. Очистили. Били смо у простору – као што је соба – тако равном да може тепих да се стави – у таквој равници мали камен штрчи као да је остатак срушеног зида! Њихова мртва тела на поду. Њихови рањени дрхте на камењу. Тихо. Њихови рањеници слине – чудан звук борбе – чини да буде тише. Извадили смо пљуге и запалили. Ласерски нишан, ето га на стени. Имамо снајпер. Онда један од њихових

– рањен у стомак – почиње да кука за мајком. Иста реч на сваком језику. Постаје гласније. Један од наших – пук̄ са живцима – иде преко њихових и дере се, “ћути, ћути” – покушава знаковним језиком помоћу бајонета. Њихово: ммммееооwwмммууммх-хааа – као навијачка песма. Наши вреште: не сада речи – упозорење – наређења – разлози – молитве – говоре – а како би’ ја знао? – приче за лаку ноћ, само да би га натерали да престане – даље и даље – мој језик – језик на ком сањам – овај језик – али ја га не знам – врештање – животиња доле у његовом грлу повраћа горе оно што је закопано доле. Њихови – маахвах – маахвах – маахаввах! Наши: врештање. Њихови: маахвах – бленући у божје лице вреште са бајонетом на судњи дан – пинг, то је већ снајпер – и бог врешти и ставља бајонет у – рањени трбух – у wxa-wxa – и њихове руке се подижу као да би хтеле да нас загрле – а онда падају са стране – и шљапну – као крила на мртвој птици када падне с неба – и нас престане да жуља – њихове: мало крви бључне из њихових уста и процури по брадама – наши промумлају кад он обрише бајонет о њихове јакне. Бог пуши. Цигара је још у устима. Није се угасила. Нисам разумео свој језик.

ОТАЦ: И због тога сво ово замајавање! Тачно сам знао шта је. Могао сам то ја да ти испричам. Не баш у детаље, али суштину. Зашто ми пре ниси рекао? Ти си имао мали рат, а мој је био велики. Не криви себе. И тај дечко с бајонетом – ни он не треба себе да криви. Њихови треба да схвате: наређења су иста на свим језицима. То је тако – или они или ми. У мом рату, њихови су минирали своје рањенике. Пружиш му руку са цигаром или чутурицу воде – и бум! – оде ти рука. Ми или они. Пазиш на своје. Богу хвала да имам Рену да могу да бринем о њој. Извући ћеш поуку из овога, кад се будеш смирио.

ИРЕНА (*Прозор.*): Полицијски ауто – крај пута! –

БРАЈАН: – Блокада пута!

ИРЕНА: Маше на улици – морају да блокирају и са другог краја улице

ОТАЦ: Пратили су те. Тога сам се и бојао. Одрукали те неки у касарни.

ИРЕНА (*Узнемирено.*): Мора да си им рекао да је имао пиштољ!

ОТАЦ: Рено – ти ствараш те оптужбе! Нисам телефонирао! Њима не треба мој миг! Да ли касарна икада иде на спавање?

ИРЕНА (*Брајану.*): Иди на задња врата!

ОТАЦ: Не, не, Рено, немој – то му не помаже! Да сам телефонирао – то би било за његово добро – скроз! Само због њега! (*Брајану.*) Довешће људе и са задње стране – и са свих страна. Крени с њима ко што си и рекао. Сврши с тим сада. Ја ћу за тебе да говорим. Молим – доста је било.

Тишина. Гледају према прозору, али се не померају.

ИРЕНА: Тихо.

БРАЈАН: На крову су.

ИРЕНА: Ако одеш, идем с тобом! Не бих те пустила самог!

ОТАЦ: Рено – чиниш још горе овом јадном момку.

БРАЈАН: Прекасно, прекасно. Нико не може да ми помогне. Ишао сам на погрешно место – видео погрешне ствари. Ово је погрешно место, такође. То је то: погрешно: све! (*Оцу.*) Телефонирао си! Признај! (*Моли.*) Барем толико! Шта те кошта! Зашто неће да ми каже!

ОТАЦ: Ти имаш своје тајне, ја моје.

БРАЈАН: Могао сам да одшетах у станицу. Да гледам у радње. Видим небо. Нико ме не би вукао за руку.

ОТАЦ: Погрешили су када су те обукли у униформу. Није то за тебе. Није фер према другим момцима.
Враћа се отиварају: помаља се половина полицијаца.

ПРВИ ПОЛИЦАЈАЦ: Спусти пиштољ!

Брајан се окреће ка враћима – види првој полицајца.

БРАЈАН: Не.

Пуцањ. Брајан испушта пиштољ. Зури у Првој полицајца.

ПРВИ ПОЛИЦАЈАЦ: Горе руке, горе руке, горе руке, горе руке, горе руке, горе брете руке! Гласови (своља) Руке горе, руке горе!

Брајан леђима на зиду, зауставља се када га досејне. Тишина. Подиже руку. Ставља руку унутар јакне.

Пуцањ.

Брајанова рука излази из јакне – ширесе се, црвено.

Брајан леда како му се ширесе рука. Крв га испрска. Своља, чује се таласама као из циркуске јомиле. Тишина.

БРАЈАН: Пустите ме да живим, пусти ме да живим.

Одједном су му труди кроз умрљане крвљу. Срозава се низ зид – остављајући крвав траг на њему.

Истом моменту први полицајац улази крућним ко-раком. Полицијски њас алзашке врсте улећи за њим послушно. Гомила полицајаца утрчава. Неупедни су, прости: с њанцирима испод униформе. Полицајац стоји полукружно циљајући пиштољем на Брајана.

ДРУГИ ПОЛИЦАЈАЦ: Гледај – гледај – трик – фолира –

Пауза.

ДРУГИ ПОЛИЦАЈАЦ: – Претражи! Претражи! – лекара!

Хаос. Полицајац њушка и претражује собу. Викање, мошореле, лавез. Две униформисане ноће упадају кроз прозор – Четврти полицајац улази са крова. Ошаци је насрам зида равно. Улази санитетско особље.

ПРВИ ОД ЊИХ: Његово име?

ДРУГИ ПОЛИЦАЈАЦ: Брајан!

Трећи полицајац је обрлио Брајана на погу.

ЧЕТВРТИ ПОЛИЦАЈАЦ (*Дере се кроз прозор.*): Амбуланта – овде – горе – лежи спакован!

ГЛАС СА КРОВА: Два метка!

ЧЕТВРТИ ПОЛИЦАЈАЦ (*Дере се.*): Наша!

Соба – још крвавија. Болничари. Носила. Маска с кисеоником и опрема за прву помоћ. Кревет је пренапућен. Своља звукови полицјских кола и амбулантних сирена.

Први болничар ставља маску за кисеоник на Брајаново лице. У хаосу, њас лиже крв са Брајанове руке. Само ошаци то види. Други полицајац стоји поред Брајановој пиштоља на погу – има креду и митар у руци.

ДРУГИ ПОЛИЦАЈАЦ: Пази – пиштољ – хоћу што тачније!

Комшиница улази са малим гејетом у рукама. Нотом удари о пиштољ – он се ошкочрља ка Брајану и докочрља му се до руке. Први болничар подешава маску на Брајану. Зауставља се, леда – како Брајанова рука хвата пиштољ. Болничар почиње да се повлачи. Полако се Брајанова рука подиже – пиштољ се љуља лабаво у руци – Полицајци, медицинско особље, Комшиница, Ошаци – застају – ледају – полако се померају у најдаљу тачку собе. Брајанова рука још увек полако подиже пиштољ. Његово лице је празно, модро бело и делом скривено маском за кисеоник. Тишина, осим звукова са улице. Неки од полицајаца ситидливо подижу своје пиштоље. Буље у Брајана. Четврти полицајац је чућуно на ошвореном прозору. Дресирани алзашки њас цвили.

Пауза.

Дете се истргне из комшиничиних руку. Пролази простором између других и Брајана. Кад дође до њега, заустави се. Церека се и показује прстом на пиштољ. Окреће се лицем ка осталима. Они позади зуре у тишини.

ДЕТЕ: Види, даје им – чика им даје –

Пауза. Одједном, комшиница пошричи, узима дете у наручје и шричи назад ка осталима.

КОМШИНИЦА: Неваљало – наваљало – неваљало –

Пауза. Пиштољ је полако склизнуо из Брајанове руке. Пада на земљу. Празна рука стоји у ваздуху, ирсти покушавају да се сштеју. Гомила одахне. Друи полицајац шричи ка Брајану, баца се на њега, закуцава га за поод, скида маску чује се шиишање, њему у лице.

ПОЛИЦАЈАЦ 2: Да? да? да?

Остали полицајци журну најпрег и одвуку Друи полицајца од Брајана. Почину међусобно да се кошкају. Болничари поново сављају маску и баве се Брајаном. Неиримећен од осталих, улази Командир, и окрене се ка Комшиници.

КОМАНДИР: Госпођо, напоље!

Сви остали полицајци одједном се окрећу ка Командиру. Тренућна пауза.

КОМШИНИЦА (Ка Командиру.): Знаг га – још док је био тинејџер – из пролаза – ја сам именовани сведок – дете дира комшиницу својим малим дебелим ирстима по лицу не би ли скренуло на себе иажњу.

ДЕТЕ: Он дао мами – чика дао њима –

КОМАНДИР (Фуриозно.): Напоље, госпођо. (Дере се према врашима.) Ко је ову жену пустио унутра? Постави на степенице неког! Ово је циркус! Унесите овде мало реда, побогу!

Комшиница покушава да шрича са Оцем и Иреном. Исуссти кесе из прогавнице. Полицајац јој кући сшвари и исшоручује је најоље. Како одлази, она довикује Ирени и Оцу.

КОМШИНИЦА: Јесте добро? Је л' вам треба нешто?

Ирена стоји крај стола. Очи су јој зашворене и руке равно стоје на столу који вибрира. Мола би биши као у видовњачком шрансу. С крова, мердевине окачене с крова љуљају се на ирозору као клаино.

ПОЛИЦАЈАЦ 4 (Ирени.): Јесте ли добро, госпођице?

Иренине руке су и даље на вибрирајућем врху стола. Напољу сирене и кола одлазе и долазе.

ПОЛИЦАЈАЦ 4: Госпођице? Госпођице?

Трећи део

У соби се комешају полицаја и санишети. Брајан – са маском за кисеоник, болничар му даје ињекцију у руку. Ошац луша покушавајући неког да нађе коме би нешто исшричао. Ирена стоји крај стола као и пре – гржи равно руке на врху стола.

ПОЛИЦАЈАЦ 4 (Ирени.): Сад је све под контролом, госпођице. Свршено је. Сад ће доћи колегиница да се побрине за вас.

Командир шрича са Првим полицајцем.

ПРВИ ПОЛИЦАЈАЦ: Нишанио – право у мене.

КОМАНДИР: А други пуцањ?

ПРВИ ПОЛИЦАЈАЦ: Рука у јакни – нисам сконтб шта је рекао – кунем вам се, ишб је право ка мени – чак и када је био доле. (Окреће се ка Друиом полицајцу.) Видб си га с пиштољем.

КОМАНДИР (Прави паузу ћушке, сумњичаво, онда се окреће ка његовом асисшети.): Муниција може да се набави било где – увек имају више од једног оружја – дошао овде регуларно – да девојка не би мислила – могао је да га сакрије да нико не зна.

ПРВИ ПОЛИЦАЈАЦ: Господине, може ли да се пошаље порука мојој жени и деци? – у случају да крену говоркања.

КОМАНДИР: Његов пук проверава шта недостаје. (Окреће се ка Првом полицајцу.) Добар си човек.

Први болничар ироверава маску на Брајану.

Командир излази напоље због извештаја. Други и Четврти полицајци буље у Брајана и лекаре.

ЧЕТВРТИ ПОЛИЦАЈАЦ (*Првом болничару.*): Даје кисеоник мртвацу.

Четврти полицајац иде до Оца.

ЧЕТВРТИ ПОЛИЦАЈАЦ (*Оцу*): Ви сте присуствовали, господине. Ваш исказ ће бити узет у станици. Желите ли да отпратите младу даму доле? Претпостављам да је ово ваша соба? Овај приказ ће је узнемирити.

Отац луша, покушава да нађе неког ко би га саслушао.

ОТАЦ: Упозорио сам их да је нестабилан. Видео сам како му рука посеже унутра. Како ваш човек да зна? Додаћу то у својој изјави. Брза реакција, момци. Знате свој посао.

ДРУГИ ПОЛИЦАЈАЦ: Сместа, господине!

ОТАЦ (*Иде ка Ирени.*): Дају му најбољи третман... знао сам да ће се ово догодити. Требало је да их зовем: видиш да је био ван контроле. Соба је могла да буде пуна лешева. Да си ми дала раније да их зовем... пиштољ у соби као што је ова – он надвлада. Појавиш се на својим вратима и, пет минута касније, цео свет се изокренѓ наопако. (*Гледа у Брајана. Страх.*) То сам могао да будем ја... Даћемо ми теби другу собу да лепо одспаваш вечерас. Неће бити лако да се сутра вратиш у нормалу. Само бог зна шта ће бити с твојим испитима.

ИРЕНА: Мислила сам да пиштољ има метке унутра.

ОТАЦ (*С најола њажње, блене у Брајана.*): Не, не, ти си и даље у шоку.

ИРЕНА: Мислила сам да је пиштољ напуњен.

ОТАЦ: Наравно да ниси. Како да ти кажем? Ти не знаш ни најосновније о пиштољима. Не можеш чак ни обарач да повучеш. То је за тебе била новост: пиштољ у твојим рукама – била си пометена – тако да – Сада се осећаш кривом, оптужујеш себе ни за шта.

ИРЕНА: Мислила сам да има метака у пиштољу: рекао је да би те убио.

ОТАЦ: Не више. Молим те. Доста ми је. Не желим да слушам... Ти не знаш *шта* си мислила. Рекао сам ти шта се десило. То је довољно добро за нас обоје... Идемо доле. Одвешћу те доле. (*Буљи у њу.*)

Ми смо већ у невољи и без овога. (*На ивици лувкавишине.*) Свако ко има нерв за убијање, био би довољно паметан да зачепи о томе у соби пуној пандура. – Ти си добра девојчица која покушава да буде превише искрена. Природно је да си збуњена.

ИРЕНА: Покушала сам да те убијем.

ОТАЦ (*Саосећајно*): Јадна Ирена. (*Крајка њауза.*) Видиш и сама: шта они раде пола свог живота? Полицајац је *мислио* да ће га момак упуцати. А он није. И ти мислиш да си покушала мене да убијеш. Не, ти си изгубила контролу – на моменат. И срећа да је пиштољ био у твојој руци. Да је уместо пиштоља била шоља – бацила би је на мене. Уместо тога, ти си повукла... опет твоја срећа: нема метака. Мали инцидент, не значи да си убица. Тешко да је могло да буде с предумишљајем, зар не? Не смемо ни да помислимо шта би се могло десити. Куда би то одвело? Када би сви судили себи као ти, соба би се претворила у... (*Краћа њауза.*) То је као онај човек с бајонетом: не мислиш да је стварно мислио? – ништа то не значи. Таква је била ситуација. (*Гледа у њу.*) Некад не знам шта се збива у твојој глави.

Брајан почиње тешко да дише. Привезан је за носила. Чисте му грло усисном сондом. Повезали су га са респирајором – шум његовој механичној дисања чује се док га односе.

ОТАЦ (*Ирени.*): 'Ајмо доле. Ово место треба да се пререди. Све ново. Још трошкова поврх свега другог.

ИРЕНА: Покушала сам да те убијем.

Отац, Гледа у њу, а онда унаоколо у страху.

ОТАЦ: Побогу, не овде... (Тишина. Тихо.) Шта кажеш? Желиш ме мрвог? Ја тамо уместо њега? Сад? Је л' то оно што желиш?

Тишина. Почине да вуче гуџме на кошуљи – одмах испод крајне. Чврсто ушивено. Кида зубима и шрпа ља. (Полако.)

Узми га. Узми. Не желим га на себи. Ти си га пришила. То је оно где људи носе медаљоне – ланчиће – слике оних које воле – (Баца гуџме љред њу на сиво.) Узми га. Ти ту седиш и причаш ми такве ствари. Свом оцу. Узми га. Не желим га. Ти си га пипала. Узми.

ИРЕНА: Не знам сада. Покушала сам да те убијем. И то је било исправно.

ОТАЦ: Исправно? Је л' то неки виц? Овде седиш и кажеш ми да је то било исправно? Исправно? (Узнемилено.) Не знам, не знам, не знам. Да ли је то нешто што треба да разумем? Зар ниси довољно урадила – сад хоћеш да ме још и вређаш? Да сам био мртав – на поду – ти би на то што је од мене остало плънула? (Као да ошреса њену љљувачку са рукава.) Сакрила испод дасака на поду? Само бог зна на шта би ти све била спремна...

ИРЕНА: Покушала сам да те убијем.

ОТАЦ: Престани! Седиш у овој соби и мирно саопштаваш да би ме – ? То није природно. Није хумано. Он је мртав зато што се се с тобом петљао! Ти си га убила. Знам то. (Зове љолицајца.) Друзе!

ТРЕЃИ ПОЛИЦАЈАЦ (Чуци љоред Брајана. Подигне љољед.): У реду је, господине, чинимо све што можемо. (Ок-реће се љоново ка Брајану.)

ОТАЦ: ... Не знам шта да радим. Зашто с тим морам да излазим на крај? Теби није добро. Треба ти посебна пажња. За твоје добро. Могла би да урадиш грозне ствари. Мораш да се склониш. Седиш ту – све време – дан за даном – попуњаваш те њихове папире: каква корист од тога? Како би одговорила на њихо-

ва питања? Колико је два и два? Покушала сам да убијем свог оца. Који је главни град Замбије? Опет. Покушала сам да убијем свога оца. Је л' то тај твој свет? Ништа више нема смисла. Не знам ко смо... Брига ме да ли је истина или не. Ако тако можеш да мислиш, то је лоше! Понекад нисам добар отац. Изгубим живце. Побесним. Без посла. Не пружам ти ослонац очинског ауторитета, који стоји иза тебе. Али, да ли ипак ово заслужујем? Покушао сам да се искупим за своје грешке. Волео те. Волео сам те. Бринуо о теби.

ИРЕНА: Покушала сам да те убијем.

ОТАЦ: Она наставља то да понавља! Је л' то нека клетва? Шта желиш да учиним? Зашто ми то говориш?

ИРЕНА: Покушала сам да те убијем.

ОТАЦ: Не, не – ја у ово не могу да поверујем. Никада. Нешто ти се десило – сада си уплашена – у том си стању. Да ли покушаваш да ме доведеш до лудила? Је л' ми тако враћаш? За очинску љубав? Не. Држиш се тога што се догодило као да тврдоглавост оправдава – и да је то неки излаз. Изгубљена си – уништићеш себе. Морамо да станемо *saga*. Разумеш? Уради то. Покажи ми да разумеш – пожели то – *saga*. Онда ниси болесна. Бићу задовољан – опростићу. Може опет да буде све по старом: живот – ова кућа – можемо да кренемо даље. Бићемо мудрији, имаћемо више осећаја за мале ствари које – почнемо на нови начин. Нема потребе да уплићемо власти. Уради то по своме. Све што треба да кажеш је да ти је жао.

ИРЕНА (Одмах): Не. (Пауза.)

ОТАЦ: Она хоће да ми ишчупа сву дугмад!!! Смеј се, онда! Пљуни ме без увијања. Упиши то прстом! Онда полижи да осетиш мој бол... реци ми да ти је жао. Због овога што сада видиш.

ИРЕНА: Не

ОТАЦ: Рећи ћеш то. Нећу ништа мање. Ако ти није жао, растворићу земљу под тобом и гурнути те у унутра! Неће морати да копају рупу. Ја чекам.

ИРЕНА: Не.

ОТАЦ: Нећу дуго чекати. Не желим да знам шта је у твојој глави. Не желим да разумем. Да знам шта си ти, то би ме окаљало! Само реци ту реч и то је све. Живећемо по правилима. То је све што још можеш да понудиш. (*Суво.*) Нешто боље може да изађе из овога. Надам се томе. А онда ћемо му пожелети добродошлицу.

ИРЕНА: Жао ми је.

ОТАЦ: Не. Није ти жао. То кажеш да докажеш супротно. То је стари одговор: убила сам свог оца.

ИРЕНА: Жао ми је што нисам боља ћерка. Жао ми је што остављам одећу на столици. Жао ми је што остављам упаљено светло. Жао ми је што не учим довољно. Жао ми је што гласно слушам радио. Жао ми је што ниси добио посао. Жалим цео дан. Жао ми је што је свет такав – што си увек био несрећан. Жао ми је што он умире.

Звук медицинских машина и времена на време звукови мошора и сирена с улице. Други полицајац кредом извлачи линију на пооду око облика Брајановић шела. С времена на време други полицајци долазе и одлазе.

ОТАЦ: У реду. Мислио сам да су отац и ћерка блиски. Кад сам био на твом нишану, био сам ти ближи. Признаћу и то: покушала си да ме убијеш. Видео сам то у твојим очима. Јасно. Оне су биле мртвије од рупе на пиштољу. Имала си троје очију: и сво троје су ме желели мртвог. Више твоје очи него и сам пиштољ, истину за вољу... стављам дугме у свој горњи џеп – видиш? – за тебе, да зашијеш касније, када будем ово ставио на прање. Да се не изгуби. Пази да га не ставиш у машину. Машине су грубе према дугмићима. Ломе их... то је готово, готово,

ствар прошлости. На неки начин си ме ослободила. Сада немамо шта да се правимо. Морамо да идемо даље. Морам с тобом да живим. Ту је још увек проблем с мојим послом... Драго ми је да ти је жао због других ствари. Сад ми реци да ти је жао и због данашњег дана.

ИРЕНА: Не

ОТАЦ (*Молећиво. Равно.*): Молим те, Ирена.

ИРЕНА: Не могу.

ОТАЦ (*Повучено.*): Потучен сам. Можеш приметити. Треба да ми кажеш. Да ме поново увериш. Да ми помогнеш да наставим. Био сам такав годинама. На граници моћи. Пре него што си се родила. Дошао сам до краја. (*Гледа у своје руке.*) Морам да исечем нокте. Ох, Христе. (*Пауза.*) Тако ми је драго што нисам твоје дете: онда не бих могао да живим у овом свету.

Соба изгледа скоро празна. Неколико полицајаца и болничара су оишли. Брајана износе на носилима. Маска с кисеоником му је и даље на лицу.

ПРВИ ЛЕКАР (*Објашњавајући Оцу.*): Носимо момка на другу машину.

ПОЛИЦАЈАЦ 4 (*Окреће се на вратима Оцу.*): Овде је сада најбоље. Гужва је доле. Послаћу сада госпођу горе.

Четврти полицајац излази и затвара врата. Ошац и Ирена су насамо. Он устаје и моша се око зида где је био Брајан. Исцрпано је кредом што где је било шело на пооду. Ошац леда доле – стоји на црпежу од креде. Он чучне на месту где је Брајан био када је склизнуо низ зид, али окренути целом према зиду и леђима ка соби.

ОТАЦ: Њима никада није жао. Рекла је – узећу његов новац. Крије у коферу. Да сам мртав, они би то потрошили. Њихов плен. Није њој жао. Није то у њој.

Окреће се лицем ка соби, и даље чучећи. Узима сломљени крај креде. Оциршава своје ћонове – облик својих ћонова на пооду.

Неће им се допасти. Овлашћења. Мртви не би требало да себе исцртавају. Антирегулација употребе креде. Ово мало свињче. Имао сам мајку. Отворим прозор, ако је ко тамо. Ова соба мирише на болницу.

ИРЕНА (*Ошвара прозор.*): Морам да ти кажем. Нисам била љута. Не знам да ти кажем зашто сам то урадила. Не знам речи: нико ме њима није подучио.

ОТАЦ: Не више. (*Глава на коленима, вири нагоре постранице, полунамитијући, полуилачући.*) Ако се убијем сутра... да ли ће ти бити жао?

ИРЕНА: То је твој живот. Ради шта желиш. Нисам ти ја крива. Не би требало да се убијеш.

ОТАЦ (*Стиоји.*): Родитељи – деца – тако нешто да кажу једни другима... (*Он прави нејасан, ошвишен шуш преко обриси од креде.*) Драго ми је што су упуцали малу кукавицу... мало копиле... нек' иструли у паклу... у његовој соби пуној пиштоља... (*Излази најоље.*)

Ирена је сама. Она дрхти на отвореном прозору. Одлази до креветића. Узима сиво ћебе и умошава се. Шћућурено стиоји леђима окренути врашима.

Ошварају се враша. Полицајка улази. Она је у својим касним двадесетим, плавуша, ултра ушећутица у своју бесрекорну уску униформу. Носи ташну окачену о раме. Она гледа у Иренина леђа и види смежурану, шћућурену бабу.

ПОЛИЦАЈКА (*Несиурно.*): Да ли сте ви кћерка Ирена?

Ирена осћаје зирчена, причајући ујола себи у браду. Лице јој је модро и сиво од умора.

ПОЛИЦАЈКА: Није чудо што ти је хладно. (*Зашвара прозор.*) Ја сам задужена да се побринем за тебе. Кола ће нас одвести у станицу. Имамо тамо удобну собу. Мораш код доктора.

Ирена промрмља нешто за себе. Умор јој је спустио и сломио глас.

ПОЛИЦАЈКА: Имала си тешко искушење.

ИРЕНА: Он ми га је дао. Био је у мојој руци. Гледала сам доле на то... Била сам тако збуњена. Они те уче то и то. Покушавам да схватим. Њихову конфузију. Они кажу да је то мапа. То је ништа, празно. Онда сам погледала доле – и лист се окренуо – видех – одједном – чисто – мапа је с друге стране. Разумела сам. Постоји исправно и погрешно, нешто од тога не би требало. То је било исправно. Онда. Да то урадим. И урадила сам. Повукла сам обарач. А тамо – није било метака – такнуто макнуто. Урађено је. Сада. Увек. То је моје. Разумела сам... неће бити овако све време. Конфузија ће се вратити – она је напољу, иза врата!

ПОЛИЦАЈКА: Одредиће ти социјалног радника.

Ирена покрне блаћо, трозничаво се пресе.

ИРЕНА: Храна у фризу – заштити дугмиће – у и ван – плакање – викање – ијах ијах ијах¹ – (*Чврстиће се умошава у ћебе. Дрхтавица се прешвара у шрзаје.*) Али, видела сам за тренутак. Разумела сам. Урадила сам то. То је моје. Увек. Кад остарим – окренем се уназад – присетим људи из собе – жао ми је што су људи несрећни – али тада ће бити другачије – промениће се – знам – и ја ћу – они ће се променити.

ПОЛИЦАЈКА (*Покушава да разуме. Баци поглед на њаице.*): Спремаш испите?

ИРЕНА: ... Кад остарим...

ПОЛИЦАЈКА (*Истиури враш исред*): Извини, нисам чула.

ИРЕНА (*Као и пре*): ... Кад остарим...

ПОЛИЦАЈКА: Мораћеш да говориш гласније, ако очекујеш од мене да те чујем.

Ирена поодиће поглед. Она тешко да је свесна Полицајке. Зури у њу, диже свој глас мало.

ИРЕНА: ... Било је једно дете... Ходало је... (*Блаћо гласније.*) ... Ходало...

1) *Јаћ* се користи да изрази гађење, презир, пркос или подсмех. *Прим. прев.*

ПОЛИЦАЈКА: *Дете ходало?*

ИРЕНА (*Сисџи њолед.*): ... Ходало, ходало и отишло...
(*Тишина.*)

ПОЛИЦАЈКА: Изгубљено дете? Не би смела данас више да се потресаш. Не можеш бити одговорна за све. Неко га је нашао. Одвео у станицу. Сада је већ код куће.

ИРЕНА (*Туџо.*): Овај рат. (*Извије се да би се унела у Полицајкино лице.*) Рат.

ПОЛИЦАЈКА (*Збуњена је на џренуџак. Схваџа. Наџађа.*): Ах – он ти је рекао – ? Дају за сирочад. Хуманитарне организације – Црвени крст. Смештају их по породицама сада. Кад их провере и споје. Врло су темељни. Рекла бих да је то благослов. Деца знају како да брину о себи. Они знају да изаберу најбоље од понуђеног. (*Без одговора.*) Умро је у операционој сали. Не криви себе. Биће све у реду. Све ће бити у реду. Људи превазилазе и горе. Ти ми сада не верујеш, али ја сам то видела. Шта је с твојим гласом?

Ирена љеда у њу. Онда иде ка њој, заусџави се када јој је довољно близу и заљеда се у њено лице.

ПОЛИЦАЈКА (*Блокирано.*): Драга, је л' нешто није у реду?

ИРЕНА: Јадна жено. Јадна жено.

ПОЛИЦАЈКА (*Повлачи се, џолунеџријџино, џолузасџрашено.*): Не ради то.

Иренина рука извлачи џласџичну козметџичку бочицу на сџо. Она је узима и џушне Полицајки.

ПОЛИЦАЈКА: Твоја је. Зар је не желиш?

ИРЕНА: Узми.

Полицајка узима бочицу. Ирена се окређе и оглази. Засџане.

ИРЕНА: ... Песак ми је у устима... Струже ми десни... Мали дечак је мртав... Песак је састругао његове кости... Састругао ветар... Зашто? Зашто? Зашто?

ПОЛИЦАЈКА (*Гледа у џласџичну бочицу.*): Добра марка. (*Обавија је џрсџима.*) Јеси сигурна да ти не треба?

ИРЕНА (*За себе.*): Који је данас дан? Морам сада да легнем. Да спавам. Сада. Сутра.

Она леће на креветџ, још увек умоџана у џебе. Поново је млада. Полицајка чува сџражу на џрозору.

ИРЕНА: Пустите ме да живим. Пустите ме да живим. (*Засџи.*)

Марта Гушњовска

Бајка о витезу без коња

(Marta Guśniowska, Baśń o rycerzu bez konia)

Луткарска бајка.

Превод с пољског > Зоран Ђерић

ИГРАЈУ: Витез, Коњ, Три лопова, Миш, Змај, Чаробњак, Старо дрво и Принцеца. У почетку постоји и Наратор, али то није ништа друго него глас Старог дрвета.

Главни ликови су Витез без Коња и Коњ без Витеза, који лутају у међусобној потрази. Они на путу срећу различите ликове, али не могу да се сретну.

ДЕКОРАЦИЈА ЈЕ ШТО ЈЕ ВИШЕ МОГУЋЕ БАЈКОВИТА: густа, зелена шума, јер јунаци лутају тим шумама. Само у последњој сцени, иза Старог дрвета стоји висока кула у којој је затворена Принцеца.

НАРАТОР: Давно, врло давно, у једном од најудаљенијих краљевстава, живео је Витез без Коња. Да, да: Витез без Коња. Казаћете: “Сваки витез има свог коња”, и то ће бити у извесном смислу, тачно: али овај витез није имао коња. И зато је био веома несрећан.

Сценом шетња шужни Витез.

ВИТЕЗ, ђева:

Ох, несрећан сам тако
 Да ми није лако.
 Јер свако има коња свог:
 Само ја немам мог.
 Где год погледам: много витезова
 И сваки има коња,
 И мада је тешко поверовати,
 Немам га само ја.
 Витезови на својим ждрепцима
 У велике битке галопирају,
 Кида ми се срце у грудима,
 Зато што ме не узимају!
 Како да престанем да плачем,
 Кад ми је судбина зла,
 Јер свако има свога коња,
 А немам га само ја...

НАРАТОР: Таква је судбина сиромашног Витеза. Витез, којем је недостајао коњ. Да, да, када у малом Краљевству сви одједном пожелеле да буду витезови, сигурно је да ће, пре или касније, нечега да вам понестане. Али, вратимо се нашем Витезу... Чекај мало... чекај, чекај, где је? Витеже! О, Витеже! Ах, да: наш очајни, најтужнији витез на свету, није више хтео да служи за подсмех. Дакле, он је кренуо у опасан свет. Кренуо је, наравно, пешке...

ВИТЕЗ, ђева:

Ох, несрећан сам тако
 Да ми није лако.
 Јер свако има коња свог:
 Само ја немам мог.

Како да престанем да плачем,
 Кад ми је судбина зла,
 Јер свако има свога коња,
 А немам га само ја...

НАРАТОР: У међувремену, у суседном Краљевству живео је Коњ без Витеза. Да, да, драги: Коњ који није имао Витеза. И због тога је био веома несрећан. А зашто, питате се, није имао Витеза? Не, не! Не зато што је у Краљевству било превише коња. Сигурно не зато. Наш Коњ је, просто, имао Вечну штуцавицу.

Коњ, ђодједнако несрећан, ђарадира ђо сцени, али ова два лика не моју да се срећну, нићи виде. Можда их ставиши на два различита нивоа?

КОЊ: Хик!

НАРАТОР: Управо тако. И самим тим, нико га од храбрих витезова није желео за свог коња. Јер, како би то могло да изгледа? Уважени витез? На таквом коњу који штуца?

КОЊ: Хик!

НАРАТОР: Зато је, попут Витеза, и наш Коњ одлучио да сам крене у свет.

КОЊ, ђева:

Коњ без витеза,
 Кога није језа,
 И даље идем кроз свет сам? (Хик!)
 Планине, обале,
 Иза мене остале,
 Већ их довољно имам. (Хик!)
 Желим свог витеза:
 Јер моја је теза
 Да срећан бих био с њим (Хик!)
 Крај његових ногу
 Да спавати могу
 И о авантурама сним. (Хик!)
 Па где да се упутим,
 Да витеза тражим?

Куда да идем? Којим путем? (Хик!)
Да спојим витеза тога,
Са несрећним коњем,
Само кад би могао... (Хик!)

Појављују се Три лопова. Пошто не говоре сви истовремено, једноставно ћемо их нумерисати: 1, 2, 3.

ТРИ ЛОПОВА: Аха!

КОЊ: Ооопс! Хик!

ТРИ ЛОПОВА

1: Дукате или смрт!

КОЊ: Шта, молим?

ТРИ ЛОПОВА

2: Дукате.

КОЊ: Какве дукате?

ТРИ ЛОПОВА

1: Како какве? Златне? Такве као што се носе у новчанику.

КОЊ: Али ја немам новчаник.

ТРИ ЛОПОВА

3: Немаш новчаник?

КОЊ: Не.

ТРИ ЛОПОВА

1: Чудно.

2: Одмах ми се није допао.

3: И мени се учинио некако сумњив.

2: Нешто овде није како треба...

1: Ти! Да ли си изгубио нешто?

КОЊ (*Легајући копита.*): Ја? Хик! Не. Вероватно не.

ТРИ ЛОПОВА

1: Није реч о потковицама.

2: Не потковице.

3: Не, наравно да не.

1: Зар не би требало да имаш нешто на леђима?

КОЊ: На полеђини? Хик! А шта, на пример?

ТРИ ЛОПОВА

1: Па, јахача, на пример! Ето шта!

КОЊ: Приметили сте...

ТРИ ЛОПОВА

1: Тешко је не приметити. Коњ без витеза?

2: Ретко се може срести такво чудо.

3: Дефинитивно не често.

КОЊ: Шта да радим? Хик!

ТРИ ЛОПОВА

1: Не, ја не знам...

2: Не знам...

3: Али нешто мора бити учињено.

1: Па, наравно, да је потребно. Ми, коначно, такође губимо на томе.

КОЊ: Ви? Хик! А зашто?

ТРИ ЛОПОВА

1: Како зашто?

2: Он пита зашто!

1: Јер, ако би на теби седео витез, могли бисмо да га опљачкамо.

3: Тачно.

1: И тако?

2: И тако, ми губимо.

1: Губимо.

3: Губимо.

Они певају – сви заједно: 1 + 2 + 3

И сада пресвирашени Коњ побеђене.

Ми смо три лопова,

Три лопова,

Три лопова,

Сваки од нас лоповом се зове,

Лоповом се зове,

Лоповом се зове,
Сретнеш ли нас, пропао си.
Пропао си,
Пропао си,
Јер не знамо за шалу,
Не знамо за шалу!

Констиаијујући да нема Коња.

1: Хеј! Где је он?

2: Где је он?

3: Побегео?

2: Па, ваљда!

3: Али нас се уплашио.

2: Буу!

1: Чекајте! Мислим да неко долази!

Улази Вишез.

ТРИ ЛОПОВА: Аха!

ВИТЕЗ (*Пошјеже мач.*): А шта је то?

ТРИ ЛОПОВА

1: Дукате или смрт!

2: Или талире!

1: То је тачно: дукате, талире или смрт!

2: Или сребрњаке!

3: Или гулдене!

ВИТЕЗ: Полако, полако: не сви одједном! Мирно. И по реду.

ТРИ ЛОПОВА

1: Шта “мирно”?

2: А шта “по реду”?

ВИТЕЗ: Мирно и по реду. Вичете као да је нека пљачка.

ТРИ ЛОПОВА

1: Ово јесте пљачка!

2: Управо тако!

ВИТЕЗ: Пљачка? А то је нешто друго... Како? Каква је то пљачка?

ТРИ ЛОПОВА

1: Уобичајена.

2: Ми смо три лопова.

1: Живимо од пљачке.

3: Управо!

2: Ми смо као Робин Худ.

ВИТЕЗ: Као Робин Худ? То значи да узимате од богатих и дајете сиромашнима?

ТРИ ЛОПОВА

1: Па... не баш.

3: То јест... стварно отимамо од богатих.

ВИТЕЗ: И дајете сиромашнима?

ТРИ ЛОПОВА

1: Па, заправо не.

2: Узимамо од богатих да не бисмо морали да крадемо од сиромашних.

3: Зато смо ми тако дарезљиви.

1: Остављамо на миру сиромашне.

2: Управо тако. Ми смо као Робин Худ.

3: Као три Робина Худа.

2: Најмање!

3: А ти, јеси ли сиромашан или богат?

ВИТЕЗ: Ја?

ТРИ ЛОПОВА

2: Тако блештав. Сигурно си богат?

1: Ма шта ти је, он нема ни коња.

2: О, заиста. Опет је наишао сиромашак.

3: Тешко је живети од пљачке.

2: О, то није лако.

Три лопова излазе.

ВИТЕЗ: Зар то тако пада у очи? То, да немам коња. Јер, могао сам на тренутак да га оставим, а сада сви већ знају да га немам. Ех, тешко је бити Витез без Коња...

Пева:

Кад бих коња имао,
Пољима бих галопирао,
За све бих имао снагу:
Трчао, скакô,
Коња, а не рагу,
И био бих срећан тако.
Кад бих коња имао,
Зобом бих га хранио,
Сваки дан, редовно.
Дајте коња мени!
О, судбино,
Судбино, промени се, промени.

Улази Миш – можда чак и раније. Миш је обучен као шишмиш. Може да лети.

МИШ: Аргх!

ВИТЕЗ: А шта је то поново?

МИШ: Ја сам крвожедни шишмиш!

ВИТЕЗ: Шишмиш? У току дана? Зар слепи мишеви не лете ноћу?

МИШ: Само они мање крволочни. Најстрашнији лете ноћу и дању.

ВИТЕЗ: А ти си најстрашнији?

МИШ: Разумљиво! Ја могу да исисам педесет литара крви одједном! И то кроз сламку!

ВИТЕЗ: То заиста звучи мало застрашујуће. Почео сам да жалим још више што немам коња: могао бих да одјашем на њему далеко, колико је то могуће, а овако...

МИШ: Коња бих такође могао да испумпам! А крокодила! И...

Заилети се у нешто: у сваком случају пада на земљу, иде се испосијавља да је обичан миш са додацим крилима.

ВИТЕЗ: А шта то значи?

МИШ: Ооопс...

ВИТЕЗ: Ти си обичан мали миш! Како си ме преварио!

МИШ: Нисам обичан миш! Ја сам страشان миш!

ВИТЕЗ: Да, да. Веома страشان. Али сада је боље да се вратиш у своју рупу, јер би неко могао да те случајно нагази.

Вишез излази.

Миш цмиздри и јеца.

Улази Коњ.

КОЊ: Зашто плачеш, Мишићу? Хик!

МИШ: Уопште не плачем. Молим.

Он брише очи и шек после тога улега Коња.

Ти? Да ниси ти, случајно, Коњ?

КОЊ: Тако испада, да сам то ја. Хик!

МИШ: Знао сам! Али зашто ме се не плашиш?

КОЊ: Зашто бих се (хик!) тебе плашио?

МИШ: Јер си коњ, а ја сам миш. А коњи се плаше мишева, зар не?

КОЊ: Нисам чуо тако нешто. Хик! А доста дуго сам коњ.

МИШ: Аха. То се можда односи на слонове?

КОЊ: Можда на слонове.

МИШ: Хтео бих да сретнем таквог слона...

КОЊ: Стварно? Хик! А зашто?

МИШ: Онда бих знао какав је то осећај када се неко од вас плаши. Када си овако мала животиња, онда се бојиш свега. Живео сам некад на великом пољу. Било ми је добро тамо, не могу да се пожалим, али од свих становника на пољу, само ја нисам могао никога да уплашим.

КОЊ: То није тако страшно. Хик!

МИШ: Био сам најмањи и нимало страشان. И коначно сам одлучио да одем у свет. Направио сам костим

шишмиша и почео да плашим све одреда. Али, где год бих се појавио, уместо страха будио сам само смех и исмевање. Тешко је бити пољски миш...

КОЊ: Тешко је бити Коњ без Витеза... Ја сам такође кренуо у опасан свет. Хик! Желео бих да пронађем витеза који се не би стидео да ме јаши.

А зар не би било боље да се вратиш кући? Хик! Можда не би изазивао страх, али барем не би изазивао подсмех, као сада. Хик!

МИШ: Претпостављам да хоћу. Недостаје ми већ моје велико поље. Ах, кад бих, барем на тренутак, могао неког да преплашим! Онда бих знао да се не враћам празних шапа...

КОЊ: Знаш шта? Ако хоћеш, можеш мене да преплашиш. Хик!

МИШ: Стварно? Могу?

КОЊ: Наравно!

МИШ: Онда, чекај мало: само да ставим мој костим и спреман сам. Архх!

У исто време на сцену излази Змај и стијаје иза Миша. Сходно томе, Коњ се прејлаши Змаја, али Миш не зна за његово присуство, па мисли да се он од њега прејлашио.

КОЊ: Аааа!

МИШ: Дивно! Био си величанствен, Коњу! Сада могу да идем кући, на велико поље! Хвала!

Миш напушта сцену – шрчи или лети као шишмиш.

ЗМАЈ, њева:

Ја сам гладни Змај,
Поглед ми је страхан знај,
Када ми је стомак празан,
Постајем ждероња грозан,
Пра-пра-празан, гро-гро-грозан!

КОЊ: Хик!

ЗМАЈ: А шта то моје очи виде? Није ли то моје омиљено јело? “Витез на Коњу”?

КОЊ: Хик!

ЗМАЈ: Али не! Ово јело је непотпуно. Ово је само Коњ без Витеза. Па то се зове имати лошу срећу! А могао сам имати мој ручак. Ех, ова модерна времена...

А ти? Не треси се толико од страха. Па, нећу те појести. Боље кажи шта си урадио са витезом.

КОЊ: Са витезом? Хик! Баш ништа.

ЗМАЈ: Ништа?

КОЊ: Ништа. Ништа нисам урадио, јер га никада нисам ни имао. Хик!

ЗМАЈ: Ниси имао витеза, кажеш? Замисли само. Откад памтим, коњ је увек наступао у комплету. Са витезом, наравно, а овде? Ех, ова данашња, луда времена...

КОЊ: Зато... после краћег размишљања... Хик! Желео бих да вас замолим, господине Змају, да ме поједете.

ЗМАЈ: Шта?

КОЊ: Да ме поједете. Тако, потпуно. Хик!

ЗМАЈ: А шта ти је поново ударило у ту коњску њушку!

КОЊ: Одлучио сам да не желим да живим овако. Хик! Без витеза.

ЗМАЈ: Он је одлучио! Јесте ли га чули?! Он је одлучио! А нико те није научио, ти, блесаво кљусе, да нико други, осим Змаја, не одлучује кога ће да поједе! Види ти њега. Он је одлучио!

КОЊ: Хик!

ЗМАЈ: Па, први пут чујем да вечера доноси одлуку.

КОЊ: Али рекли сте, господине Змају, да је “Витез на Коњу” ваше омиљено јело.

ЗМАЈ: Да, “Витез на Коњу!”, а не “Коњ без Витеза”. “Коњ без Витеза” није комплетно јело. То је као јагоде без шлага или пита од јабука без цимета или палачинке без џема. То се једноставно не једе.

КОЊ: Могао сам то и очекивати. Ко ме треба Коњ без Витеза?

ЗМАЈ: Свакако не мени.

КОЊ, њева:

Могао је доћи крај:
Да је хтео да ме поједе Змај,
Ал' ту није крај моје беде,
Јер Змај не жели без витеза да ме једе,
Значи, мора даље на пут да се иде.

Коњ излази.

С друге стране долази Вишез.

ВИТЕЗ: Ооопс! Ово је Змај!

ЗМАЈ: Наравно да је Змај. А шта је тако чудно?

ВИТЕЗ: Ништа. Осим што никада, пре овога, нисам видео ниједног змаја.

ЗМАЈ: Како... како то “ниси видео”? Па, на крају крајева, ти си витез, да или не?

ВИТЕЗ: Па... јесам.

ЗМАЈ: Змајеви и витезови се боре међусобно више од сто година. Није ли тако?

ВИТЕЗ: Заправо, да.

ЗМАЈ: Витезови убијају змајеве, а змајеви једу витезове.

ВИТЕЗ: Наводно.

ЗМАЈ: Како то наводно? Хоћеш да кажеш да се још никада ниси борио против змаја?

ВИТЕЗ: Тако је некако испало.

ЗМАЈ: Дакле, наша борба ће бити прва у твом животу?

ВИТЕЗ: Ако је уопште и буде.

ЗМАЈ: Шта тиме хоћеш да кажеш?

ВИТЕЗ: Хоћу да кажем... да не знам да ли бих се уопште снашао у борби. Посебно, јер немам коња...

ЗМАЈ: Шта? Немаш коња? А како онда хоћеш да се бориш против змаја?!

ВИТЕЗ: Заправо, ја не желим. Доста ми је већ свих тих приговора: “Витез без Коња! Витез без Коња! Погледајте, какав је то чудак!” Не желим више овако

да живим. Зато се немојте устручавати, поштовани Змају, можете ме појести одмах.

ЗМАЈ: Шта сте сви полудели?! Следећи оброк диктира услове! Научите, коначно, једном за свагда, да нико други, осим Змаја, не одлучује кога ће да прождере. Побркало им се у тим главама.

И још једно упамтите, да јело мора да буде у целости: “Витез на Коњу!”

Не могу да вас једем одвојено. То више није исти укус. Не можете да поједете прво коња, а тек касније витеза. То се, просто, не ради.

ВИТЕЗ: Жао ми је... Нисам знао.

ЗМАЈ: И, успут, како сам био глуп што нисам задржао оног коња за после! Сада бих комплетирао јело! Како сам био глуп...

ВИТЕЗ: Каквог коња? Каквог коња?!

ЗМАЈ: Како каквог? Обичног. Осим што је био без витеза.

ВИТЕЗ: Зар има неки такав? А Ви сте га видели?!

ЗМАЈ: Па, као што ти кажем, а треба да знаш да ми, змајеви, не можемо да лажемо.

ВИТЕЗ: То значи да постоји тамо негде коњ за мене! Баш као и ја усамљен и несрећан. Где је он, Змају! На коју страну се упутио?!

ЗМАЈ: А зар ја гледам око себе те полупроизоде? Могуће је да је отишао на леву страну. Али и десно је могао да пође... Не знам. Гладан сам, а гладне змајеве је боље не нервирати...

Змај излази.

ВИТЕЗ: То је невероватно! То је просто невероватно! Дакле, ипак постоји коњ за мене! Престаће моје невоље: Имаћу коња! Најзад!

Он њева

Имаћу коња!
Па ћу кроз поља
Галопирати куд ме воља!
Моћи ћу да скачем,
И са својим коњем

Јурим доле и горе!
 Коња ћу да имам!
 Зоб ћу да му дам,
 Пуну шаку сваке зоре,
 А други витезови
 Видеће и рећи свима:
 “Да и овај нови:
 Такође коња има!”
 Он каже
 Само сада треба да га пронађем.

Мрмља

Имаћу коња...

Одједном, он налети на Чаробњака, и просије му магични прибор на њог.

Ужасно ми је жао!

ЧАРОБЊАК: Не, не: није Ваша кривица. Требало је да предвидим да ћете пасти на мене.

ВИТЕЗ: Ишао сам заиста непажљиво.

ЧАРОБЊАК: То сам, такође, требао да предвидим.

ВИТЕЗ: Зашто?

ЧАРОБЊАК: Шта “зашто”?

ВИТЕЗ: Зашто бисте предвидели све то?

ЧАРОБЊАК: У праву сте, опростите, господине: нисам се представио. Ја сам Чаробњак.

ВИТЕЗ: А, тако. Драго ми је. Ја сам Витез.

ЧАРОБЊАК: Задовољство ми је. Али... опростите, господине, Витез без Коња? Мора да Вам је тешко.

ВИТЕЗ: Није, већ ми је боље. Управо сам сазнао да постоји коњ за мене.

ЧАРОБЊАК: Стварно? То је дивно.

ВИТЕЗ: Треба само да га пронађем.

ЧАРОБЊАК: Аха. Нећу Вас задржавати.

ВИТЕЗ: Управо тако. Али, али: зар ми нисте рекли да сте Чаробњак?

ЧАРОБЊАК: Ја? А да, истина је: могао сам поменути тако нешто.

ВИТЕЗ: Па, вероватно, можете ли да ми кажете где треба да тражим мога коња.

ЧАРОБЊАК: Наравно! Сигурно да могу!

ВИТЕЗ: Онда ми реците.

ЧАРОБЊАК: Да, наравно! Шта? Сада?

ВИТЕЗ: Било би најбоље сада. Зато што ускоро нећу бити овде.

ЧАРОБЊАК: Аха. Добро. Само, где је моја чаробна кугла?

ВИТЕЗ: Држите је у рукама.

ЧАРОБЊАК: Заиста. Требао сам то да предвидим. Па, да. Шта је то требало?

ВИТЕЗ: Треба да ми кажете где да потражим коња.

ЧАРОБЊАК: Ах, да. Пажљиво ме слушајте.

Пева или реципиује:

Кугло магична,
 Кугло предивна,
 Као бисер на морском дну,
 Где у овом тренутку
 Коњ може бити,
 Реци ми, реци ми ти.

Ослушкује.

ВИТЕЗ: И шта?

ЧАРОБЊАК: Кугла је проговорила.

ВИТЕЗ: Она је рекла? Она је рекла где?

ЧАРОБЊАК: Разумљиво да је то рекла.

ВИТЕЗ: Где?

ЧАРОБЊАК: У стаји.

ВИТЕЗ: У стаји?

ЧАРОБЊАК: У стаји. То је ваљда логично: тамо се обично налазе коњи.

ВИТЕЗ: Али не ради се о обичном коњу! Мене интересује где могу да нађем оног коња који путује сам, као ја.

ЧАРОБЊАК: А! Требало је да ми то кажете одмах. Питању. Али, морамо да сачекамо да се кугла мало одмори: таква питања су за њу веома исцрпљујућа.

ВИТЕЗ: Ееее! Нећу да губим време: сам ћу да га пронађем!

Вишез излази.

ЧАРОБЊАК (*Гладећи кућу.*): Ала су нервозни данашњи витезови. Стварно. Превише нервозни.

Улази Коњ.

Добро јутро! Могу ли да Вам гатам?

КОЊ: Хик! Шта?

ЧАРОБЊАК: Питао сам да ли могу да Вам гатам.

КОЊ: Не, не: хвала.

ЧАРОБЊАК: А можда ипак могу? Тренинг би ми био врло користан. Недавно, није ми пошло за руком.

КОЊ: Па (хик!), ако могу да помогнем.

ЧАРОБЊАК: Ох, наравно, да ће ми то помоћи! А може да помогне и Вама. А, у ствари, с ким имам част?

КОЊ: Коњ. Хик!

ЧАРОБЊАК: Јако ми је драго: Чаробњак. Дакле, шта бисте Ви да питате?

КОЊ: Како шта?

ЧАРОБЊАК: Па шта бисте Ви да знате, господине Коњу. Господин поставља питање, ја га понављам мојој чаробној кугли и онда ћемо знати одговор. Али, питање може бити само једно.

КОЊ: Једно питање? Хик! Ох: толико тога одједном наваљује. Хик! Знам: да ли ће ми икада престати штуцање. Хик!

ЧАРОБЊАК: Па, добро.

КОЊ: Или не! Хик! Повлачим питање. Желео бих да сазнам да ли негде у свету постоји витез, који нема свог коња. Па, знате: такав Витез без Коња. Хик!

ЧАРОБЊАК: Нека буде. Сада је потребно да се фокусирамо. Пазите.

Пева или реципиује:

Кугло магична
Кугло предивна,
Што сваки решаваш тест,
Реци ми у поверењу,
Да ли на овом свету
Постоји Витез без Коња!

Слуша

КОЊ: И шта?

ЧАРОБЊАК: Чудно...

КОЊ: Шта је чудно? Хик!

ЧАРОБЊАК: Кугла није одговорила.

КОЊ: А обично одговара?

ЧАРОБЊАК: Наравно! Па, она је Чаробна кугла!

КОЊ: Па зашто сада (хик!) не говори?

ЧАРОБЊАК: Можда је мало уморна.

КОЊ: Или можда (хик!)... Можда не постоји такав Витез... Никада га нећу наћи... Хик! И нико неће седети на мојим леђима... Хик!

ЧАРОБЊАК: Не и не: не можете само цмиздрити. Оставимо Чаробну куглу: можете мене да питате.

КОЊ: Хик! Шта? Хик!

ЧАРОБЊАК: Па, то, да ли постоји такав витез. Ја сам више у животу од кугле, ја могу да одговорим на то питање.

КОЊ: Стварно? Хик! Па, добро: да ли постоји такав витез који нема свога коња? Да ли постоји Витез без Коња?

ЧАРОБЊАК: Наравно да постоји! Ја сам га видео.

КОЊ: Баш таквог? Хик!

ЧАРОБЊАК: Видео сам га! Био је овде пре неколико тренутака и питао да ли има какав Коњ без Витеза.

КОЊ: И тек сада ми говорите о њему?

ЧАРОБЊАК: Нисте ме раније ни питали. Он је питао Куглу, а са предметима, чак и чаробњачким, никад не знаш шта ће да се деси.

КОЊ: Значи да негде (хик!), постоји витез за мене!

ЧАРОБЊАК: Па, наравно: како би могао да не буде?

КОЊ: Онда журим! Хик! Можда ћу га још стићи!

ЧАРОБЊАК: Срећан пут!

Чаробњак излази.

Коњ љрчи, љраши ја љромена љејзажа.

Коначно долазимо до велике куле, која стоји љоред старој Дрвеша.

КОЊ (*Без гаха.*): Опаа. Хик! Трчим и трчим и нигде никога на видуку. Можда ме Чаробњак лагао (хик!), како би ме исмејао, као и сви остали. Можда се само нашалио са мном? Хик!

ДРВО: Није лепо да судимо о људима, на основу лажне процене.

КОЊ: Ох! Хик! А ко је то?

ДРВО: То сам Ја. Веома старо Дрво. Ослањаш се управо на мене.

КОЊ: Извините. Хик!

ДРВО: Ја се уопште не љутим. Ми, дрвеће, волимо да помогнемо путницима, пружајући им хлад – лети, а склоништа – зими, или наслон после напорног пута.

КОЊ: То се веома добро подудара. Хик! Јер ја сам само путник. Путујем по свету у потрази за Витезом без Коња. Хик! Али не могу да га пронађем. Сада почињем да мислим да такав витез уопште не постоји...

ДРВО: Не може се тако говорити, мој Коњу. Треба да верујемо у своје снове, а они ће се увек остварити, видећеш.

КОЊ: Да идем даље? Има ли изгледа да ћу га наћи?

ДРВО: Треба и даље да верујеш. И твој путовању треба тренутак одмора. Ни у чему не треба да се претерује. Лези, молим те, и спавај. А оно што треба да се деси, десиће се, сигурно...

Коњ леће иза Дрвеша, шако да једва може да се види, и заспи.

ДРВО, *јева Коњу усјаванку:*

Када те питања каква салећу,
А једно од њих не престајеш снити,
За одговор обрати се дрвећу,
Дрво ће ти одговорити.
Кад с лева и здесна сумње слећу,
Дах одузимајући ти,
За одговор обрати се дрвећу,
Дрво ће опет одговорити.
Кад не желиш своје бриге крити,
У сузама их гутати,
За мудар савет дрво ћеш питати,
Дрво ће радо одговорити...

Витез улази.

ВИТЕЗ: Ех, тешко је да се лута пешице. Када бих имао коња, ја бих могао да га јашем и онда би се дефинитивно дало нешто пронаћи... Ипак: то је само иронија! Не могу да пронађем коња, јер немам коња! Зар то није смешно? Ја не знам да ли то има било ког смисла...

ДРВО: У свему постоји смисао.

ВИТЕЗ: Ко је то? Стабло које говори? Чуо сам за ово из различитих витешких прича, али још га никада нисам видео.

ДРВО: Дакле, сада имате прилику да добро погледате.

ВИТЕЗ: У најмању руку, моћи ћу о овоме да причам, када се вратим.

ДРВО: Зар то није довољно?

ВИТЕЗ: Не, не: нисам хтео да Вас увредим. Осим што сам рекао свима да ћу се вратити на свом коњу. И да... срамота ме да признам... да ћу довести принцезу...

ДРВО: Па, стварно си се наобећавао. Ниси ли при том био помало дрзак?

ВИТЕЗ: Био сам.

ДРВО: Управо тако. Није лепо да се хвалиш, без крића. Али добро је да имаш сан.

ВИТЕЗ: Да?

ДРВО: На њему се све заснива. То је веома, веома важно.
Али исто је важно да се од снова никада не одустане.

ВИТЕЗ: Нећу одустати. Пронаћи ћу тог јединог коња.
Ја ћу га наћи, зар не?

ДРВО: Наћи ћеш, мој драги Витеже. Само ако стварно верујеш у то. И ко зна? Можда ће он пре пронаћи тебе?

*Одједном, одозго, са високој шорњи, чује се ѿлач и ѿа-
дају каји – сузе.*

ВИТЕЗ: А шта је ово? Киша? Слано?

Гледа ѿоре.

То су сузе! Тамо неко плаче!

ПРИНЦЕЗА, ѿева:

Ја сам она
Што јеца са прозора,
Сузу за сузом лијем,
А свака од суза
Краљевска је,
Јер ја сам уплакана Принцеца.
Неко ме је закључао
И већ ми је морал пао,
У кули не желим више да седим,
Докле ћу да чекам,
Неког да ме ослободи,
Волела бих, јадна, да знам.

ВИТЕЗ (*Виче ѿрема ѿоре.*): Зашто плачеш, Принцецо?

ПРИНЦЕЗА: Јер јако дуго седим у овој кули и чекам да ме неко ослободи.

ВИТЕЗ: Ко те је закључао тамо горе? Зла вештица?

ПРИНЦЕЗА: Каква сад вештица? Сама сам се овде закључала.

ВИТЕЗ: Сама?

ПРИНЦЕЗА: Па, наравно. Ми, принцезе, одувек тако радимо. Само што неће све то да признају.

ВИТЕЗ: Али, зашто то радиш?

ПРИНЦЕЗА: Како бих се удала, глупане. На двору је много витезова и кавалера, да ме глава боли, не знам кога да изаберем. И тако? Затварам се у кулу и чекам на оног правога.

ВИТЕЗ: Аха. Па... ја сам.

ПРИНЦЕЗА: Не, не, не: не тако брзо. Прво, мораш да се овде попнеш и да ме ослободиш.

ВИТЕЗ: Наравно, већ се пењем.

Вишез се ѿење на кулу

ПРИНЦЕЗА: Немој да паднеш. Доста сам се већ овде наседа.

ВИТЕЗ: Нећу пасти, Принцецо.

ПРИНЦЕЗА: Чувај се клизавог камења. Ох, да. Дај ми руку.

Вишез се ѿојео на врх куле.

Знаш, морам да признам да ти веома добро иде. Драго ми је што си ме управо ти пронашао.

ВИТЕЗ: И ја сам срећан, Принцецо.

ПРИНЦЕЗА: Па, добро, нека буде: удаћу се за тебе, племени Витеже.

ВИТЕЗ: Стварно?

ПРИНЦЕЗА: Стварно. Прво идемо мојим родитељима, да их питамо за благослов, а затим ћеш ме представити у свом Краљевству. Где је твој коњ?

ВИТЕЗ: Иииии... Мој коњ?

ПРИНЦЕЗА: Баш твој коњ. Морамо да имамо неко средство превоза. Па где је тај коњ?

ВИТЕЗ: Ја, заправо, то... немам коња.

ПРИНЦЕЗА: Како немаш? Сваки витез има.

ВИТЕЗ: Али ја, стварно, једини немам коња.

ПРИНЦЕЗА: Хоћеш да кажеш да сам провела у овој кули толико времена да бих сада пошла за Витеза без Коња?

ВИТЕЗ: Жао ми је...

ПРИНЦЕЗА: Теби је жао? Теби је жао! Пусти ми руку, одвратни преваранту!

Витез падне са куле равно на леђа Коњу који је сивавао испод дрвета.

КОЊ: Хик!

ВИТЕЗ: Ох, Боже!

КОЊ: А шта је ово? Ко си уопште ти?

ВИТЕЗ: Ја сам Витез без Коња. А ти, очигледно, ти си...

КОЊ: Коњ! Коњ без Витеза. Драго ми је!

ВИТЕЗ: А мени још више. Не можеш чак ни замислити колико дуго сам те тражио?

Принцеза, која је изненађена свим њим, нестијаје са њозора на њренушак, сјушишајући се с њеницама, њојави се њоред Витеза и његовој Коњи.

Дрво их њледа и осмехује се.

КОЊ: Ако си ме тражио толико дуго, колико ја тебе, онда си се сигурно находио.

ВИТЕЗ: Тражио си ме?

КОЊ: Наравно!

ВИТЕЗ: Невероватно! Сада се више нећемо растајати!

КОЊ: Нећемо се растајати!

Распужи се.

Ако ти не буде сметало ове моје вечно штуцање...

ВИТЕЗ: Какво опет штуцање? Шта то причаш?

КОЊ: Па, овај... Чекај мало... Сачекај минут... Прошла ме је штуцавица! Управо ме је прошло моје вечно штуцање! Уурра! На крају, могу да будем обичан, нормалан коњ! Мислим да могу да будем Коњ са Витезом!

ВИТЕЗ: А ја! А ја сам Витез са Коњем!

ПРИНЦЕЗА: Витез са Коњем и Принцезом. Рекао си да ћеш да ме ожениш.

ВИТЕЗ: Да: рекао сам. Али ти се ниси сложила.

ПРИНЦЕЗА: Али сада се слажем.

ВИТЕЗ: Али сада више не молим.

СНЕГ: Али...

Шмрца.

ВИТЕЗ: У реду, добро: оженићу те, Принцезо! Хоп, на мога Коња! Далек пут је пред нама, далек. Али то је ништа. Најважније је да смо заједно. И ја ћу моћи да уђем у моје Краљевство на Коњу и са прелепом Принцезом уз себе!

СВИ, њевају за њублику:

Када имаш сан
Не мењај ниједан,
Увек знај који да следиш траг,
Јер магија маште
Показаће ти све,
Како Бајке да пређеш праг.
Кад се у нешто верује,
Баш како и доликује,
Знај, оствариће се снови,
Магични тонови
И наши сонгови
Помоћи ће ти.

Витез с Принцезом на Коњу оглази. Гасе се светила.

Игор Бојовић

Ружно паче

ЛИЦА

МИЛОВАН, глумац, аниматор и наратор

АНДЕРСЕН, исто што и Милован, само још више

ЛУТКЕ

ПАТАК ЖАК

ПАТКА ПАТА

ПАЧЕ ПРВО

ПАЧЕ ДРУГО

ПАЧЕ ТРЕЋЕ

РУЖНО ПАЧЕ

ЛАБУД

СЕНКЕ

ЂУРАН

ПЕВАЦ

ГУСАН

БАНДА ГУСАНА (од воље вам колико их има)

ПАС

ЛАБУДОВИ (такође вам од воље...)

Милован, лумац, аниматор, наратор и свашта нешто стоји сам на сцени.

МИЛОВАН: Ја се зовем Милован. Станујем ту одмах иза у једном поткровљу преко пута позоришта. Испричаћу вам све по реду како је било, а било је давно. Имао сам тада дванаест година. Све је почело тако што су ми се појавиле неке чудне бубуљице по лицу. Што сам их више гњечео и цедио, оне су ме све више освајале. Некако баш у то време нагло сам се и угојио. То што сам сад висок и леп, нема никакве везе. Тада сам био толико дебео и ружан да сам се плашио да ће се огледало разбити ако се у њему погледам. Деца су ме избегавала. Посебно девојчице. А ја сам их толико волео и патио... Чак ни мој најбољи друг Бора више није хтео да се игра са мном. То ме је нарочито погодило и решио сам да прекратим муке. Био је диван сунчан дан. Један од оних за радост. А мени је био најтужнији на свету. Ходао сам поред реке и желео да ме нема.

Појављује се сунце. Цвркућ ишчица. Из оф-а се чују ласови деце која се рујају Миловану. Око Милована "итрају" њихове сенке.

ГЛАС I: Бубуљичавкооо! Гледај како си рошав, дебелиии!

ГЛАС II: Врати ту лопту! Не мислиш ваљда да ћемо да се играмо са тобом, крако кракави!

ГЛАС ДЕВОЈЧИЦЕ: Не волим те. Ружан си! Не волим те, не волим теее!

ГЛАС III: Враћај ту лопту! Ударићу те, жабо једна крастава!

ГЛАС ДЕВОЈЧИЦЕ: Немој! Ако удариш краставу жабу, умреће ти мајка!

Миловану.

ГЛАС ДЕВОЈЧИЦЕ: Не волим те, не волим теее!

МИЛОВАН: Достааа! Доста вишеее! Гласно сам узвикнуо и потрчао према обали реке.

Милован дојрчи до просценијума. Загледа се у љублику (у "воду").

МИЛОВАН: Загледао сам се у воду. Још тренутак, мислио сам, и таласи ће заувек прекрити моју главу и муке ће престати. Али... Ааааааа!

Милован нагло одскочи од просценијума.

МИЛОВАН: Сад се ви сигурно питате зашто сам одскочио. Знам... мислите да сам у води угледао одраз свог лица па сам се уплашио. Не, није то. Веровали или не, догодило се чудо. Из воде је изашао човек са цилиндром на глави.

Из љублике на сцену излази Андерсен. Обучен је у фрак. Има цилиндар на глави, у руци бели шпай.

АНДЕРСЕН: Стани. Не питаш се ко сам ја?

МИЛОВАН: Још један од оних лакрдијаша из циркуса. Зато си и изашао из воде: да ме фасцинираш. Мој не мене са јефтиним триковима.

АНДЕРСЕН: Нисам ја из циркуса.

МИЛОВАН: Ма немој. Па шта си онда, неки хотелски лакеј? Пријатељу, ко још данас носи фрак и цилиндар? Ко се данас тако облачи?

АНДЕРСЕН: Ја не живим ДАНАС. Зовем се Андерсен. Пишем бајке. Тако живим УВЕК и за УВЕК.

МИЛОВАН: А... Андерсен.

АНДЕРСЕН: Ако сад скочиш, пропустићеш прилику да ти испричам једну причу.

МИЛОВАН: Знам ја ту причу: о оној девојчици са шибицама... што се јадна смрзне док је другима лепо. Знао сам да ће то и са мном тако да се заврши.

АНДЕРСЕН: Теби хоћу да испричам причу о ружном пачету.

МИЛОВАН: О РУЖНОМ пачету? О РУЖНОМ... Ето, видите, и Андерсен је дошао да ми се руга. Голема је моја туга, авааај!

АНДЕРСЕН: Нисам тако мислио, чекај...

МИЛОВАН: Не чекам ни трена више! Доста ми је твојих прича и твоје лепоте, зато збогом, животе!

Милован се сирема да скочи.

АНДЕРСЕН: Ако сада скочиш, пропустићеш приче цео понајлепши део: кад полети лабуд бео...

МИЛОВАН: Лабуд?

АНДЕРСЕН: Лабуд ког заволе све патке дугачке и кратке, и не само патке већ и шеве и широм света деве и...

МИЛОВАН: Доста! Не набрајај више! Имаш пет минута. Слушам.

АНДЕРСЕН: Пет је мало.

МИЛОВАН: Шест је пуно.

АНДЕРСЕН: Петнаест бар.

МИЛОВАН: У реду, двадесет! Само почни више! Је л' има овде писца, је л' има овде редитеља, да нам мало помогну.

Милован покаже на џублику.

МИЛОВАН: Зар не видиш да им је досадно.

Андерсен погледа џублику.

АНДЕРСЕН: А је л'? Ја сам дакле досадан?

Публици.

АНДЕРСЕН: Да ли сам ја досадан?

Публика реајује.

АНДЕРСЕН: Добро, добро, селимо се сад на село. Уверљивости ради и у мојему делу патке живе само у рити, на селу.

МИЛОВАН: Морају ли сви овде да говоре у стиху?

АНДЕРСЕН: Опет овај! Како то мислиш: морају ли? Па ово је бајка, човече!

МИЛОВАН: Да, али... Мислим, наши глумци тешко уче и много се муче у свом занату а све за малу плату, и сем тога...

АНДЕРСЕН: Шта сем тога?

МИЛОВАН: Ми смо део нације што воли импровизације. А у стиху је мало тесно, не може се ни лево ни десно...

АНДЕРСЕН: О, мудар си мали, видим брзо учиш, ал' нећеш ме променити, немој да се мучиш. Не троши више мисли ни мање ни веће – речи моје глумци мењати неће! Да публика не би почела да плаче нек отпочне прича... која? ... РУЖНО ПАЧЕ!

Сцена се променити у село. Андерсен и Милован се променити у џлумце аниматоре и нарааторе, зеваче и иеваче.

АНДЕРСЕН: Дакле, село.

АНИМАТОР МИЛОВАН: Какво село?

АНИМАТОР АНДЕРСЕН: Па село ко село – ни црно ни бело. Али, да вам кажем само, прича не почиње тамо...

АНИМАТОР МИЛОВАН: ... Већ у језеру крај њиве у ком дивље патке живе.

АНИМАТОР АНДЕРСЕН: Е, ту у шипражју где сунчев ретко допире зрак, Пату је Патку срео Амброзије патак Жак.

Шипражни шипрај, Пашиак Жак се угвара Пашики Паши. Пева сонџа.

ПАТАК ЖАК:

Ја сам патак Амброзије,
Што с' најео корозије,
Па прозуклим гласом пева
Док о теби, Пато, снева.
О, ква, о ква, о ква,
Шепур, шепур, шепур,
Ја песму ти квачем
Ко прави Азнавур!

Крај сонџа.

ПАТКА ПАТА: О, то ти код мене, о, ове ноћи неће ни прићи а камоли проћи! Срце ћеш моје моћи одвојити и освојити...

ПАТАК ЖАК: Како?

ПАТКА ПАТА: Лако! Тако...

ПАТАК ЖАК: Тако?

ПАТКА ПАТА: Док певаш, ако...

ПАТАК ЖАК: Ако?

Паџа заврши рејом.

ПАТКА ПАТА: Ако не можеш без обе ноге стајати, можеш ме сањати, сањати, сањати...

ПАТАК ЖАК: Ја ћу те гањати, гањати, гањати и освајати, освајати, освајати! Све да се решим крај срца тескобе, сад ћу стајати без ноге обе!

Паџак Амброзије Жак заклейће крилима. Подиће у ваздух обе ноге. Подиће се у ваздух изнад паџке.

ПАТАК ЖАК: Пилот је пилот! Зууууууууууууууу!

Имиџирајући звук авиона, паџак се у ниском лећу "сјушти" на паџку.

ПАТКА ПАТА: Ква, ква, кваааааааааааааа!

Паџка љокушава да љобеће. Паџак "аџерира" на паџку. Леџи љерје на све сџране. Паџка несносно кваче.

Анимаџори их брзо заклањају шибљем да се не види шџа "раге".

АНИМАТОР АНДЕРСЕН: И мање Пата, више Жак...

АНИМАТОР МИЛОВАН: И ква по ква...

АНИМАТОР АНДЕРСЕН и АНИМАТОР МИЛОВАН (Заједно): Деси се квак!

Из шибља се чује смирено квакање задовољне паџке.

ПАТКА ПАТА (Из оф-а, из шибља): Кваааак, квааааак.

Анимаџори разџрну шибље. У шибљу паџак, а Паџа у џнезду лежи на јајима.

ПАТКА ПАТА: Што псето нисам на месец да режим, пролазе дани – на јајима лежим! Ма где ли је само Амброзије. Ма где ли се смуца. Можда другу патку у

честару... кљуца. Ех, кад би само мужеви наши знали како је тешко на јајима се мешкољити, телом их својим грејати...

Публици.

Немојте се смејати!

Некој жени у џублици.

О, сестро драга, о, сестро слатка, благо га теби што ниси патка!

Из честара се џојави разбарушени Амброзије.

ПАТАК ЖАК: Ква, ква, ква, Цак, цак, цак!

(Зајева.)

Патак ја сам Амброзије,
Виновник сам експлозије,
Са очима својим мачјим
У срцима многим пачјим!
Ал' и када сам на путу
Ја сам чувар свога дома,
Јербо жену имам љуту:
О њој певам у два тома!

(Крај сонџа.)

ПАТКА ПАТА: О, баксузе мој, о, где си био, о, шта ли си пио?

ПАТАК ЖАК: Тако ми слободе... хик... ништа осим воде!

(Зајева.)

Многу патку мању
Љубих у локвању,
Ал' уз патку већу
Нашао сам срећу.
Ја те љубим, Пато,
Ти си моје злато!
Ја те љубим слатко,
Ја те љубим, патко,
У то перје глатко!

(Крај сонџа.)

ПАТАК ЖАК: Зар на језеру, на реци, морског брода сирену да слушам! Па ја се тога гнушам! Ово није мој син!

СВИ ПАЧИЋИ ЗАЈЕДНО: Наш брат не мож' бити свак, квака квак, квака квак!

ПАЧЕ ПРВО: Нећу са њим да се купам!

ПАЧЕ ДРУГО: Има перје да му чупам!

ПАЧЕ ТРЕЋЕ: И по глави да га лупам!

Пачићи насрну на Ружно ѓаче. Леиши ѓерје на све сѓране.

Паѓика Паѓа ѓа једва одбрани.

ПАТКА ПАТА: Доста! Престаните да га тучете!

ПАТАК ЖАК: Зададе ми силну, неизмерну муку. Море... нек' га туку!

СВИ ПАЧИЋИ ЗАЈЕДНО: Квааааааааааак!

Пачићи оѓетѓ насрну на Ружно ѓаче. Паѓика Паѓа се исѓречи.

ПАТКА ПАТА: Стојте! Доста туче!

РУЖНО ПАЧЕ (Тужно): Гу, гу, гуууууу.

ПАТАК ЖАК: Уместо да кваче, овај кретен гуче.

Ружном ѓачеѓу.

Да те кљуном не бих кѓ роштиљем пробѓ, слушај ме, ругобо! Кроз шибље и пруже – марш из моје куће!

СВИ ПАЧИЋИ (Заједно): У беспуће, у беспуће, марш из куће, марш из куће. Квааааааааааак!

ПАТКА ПАТА (Ружном ѓачеѓу): Мимо моје воље, за тебе је боље, да ти каже, сине, да ти каже мама, да не живиш више с оваквима нама.

Ружно ѓаче ѓотнуше ѓлаве крене. У једном ѓиренуѓку осврне се ѓрема ѓублици.

РУЖНО ПАЧЕ: О, каква је ово, о, сурова бајка, из куће ме тера и рођена мајка. Гу, гуууууууу.

ПАТКА ПАТА: Иди, сине, иди. Мимо моје воље, за тебе је боље.

Паче ружно ѓева ѓужно.

РУЖНО ПАЧЕ:

Околности грозних сплет
Тера ме у далек свет.
Бели свет је мени црн
Убошће ме сваки трн.
Идем, бежим куда знам
Да не будем више сам.
Кад бих само знао,
Јао, јао, јао,
Да л' ја немам брата
Што дугог сам врата
Да л' ме зато неће
Ни мама ни тата.
Зар ми живот даде
Избор и то какав
Да ли сам ја хтео
Да будем овакав?
Па ја сада певам
За наук свачији
Најтеже је кад си,
Брате, другачији!
Бити пас ил' мачак,
Да ти је врат кратак
Или врат дугачак,
Да имадеш папак
Или пачји батак,
Да си, о, баш цео
Браон или бео
Да л' би с ума смео
Да најмање си крив
Што си такав жив.
И зато,
Околности грозних сплет
Тера ме у далек свет.
Бели свет је мени црн

Убошће ме сваки трн.
Идем, бежим куда знам
Да не будем више сам.

АНДЕРСЕН: Паче пусти сузу и упути се низ реку. Дуго и дуго је путовало док до другог села не дође. Тамо угледа ћурке како шетају по дворишту и по први пут му на ум мисо дође да он можда и није патка.

РУЖНО ПАЧЕ: Можда сам ја ћуран? Да, сигурно сам ћуран. Хеј, ја сам ћуран!

Почиње иџра сенки. Ђуран њева сонї.

ЃУРАН:

Само ја сам прави ћуран,
Прави ћуран и то тмуран,
И у то сам баш сигуран!
Није ово игра жмурка,
Кад ме види свака ћурка
Крај реке се прави журка,
Крај реке се... прави журка!
Забава је моја честа
Ту за другог нема места!
У штос сам се тај уфурб,
Шта ти хоћеш, креатуро?

(Крај сонїа.)

РУЖНО ПАЧЕ: Ја мислим да сам вашег рода, па бих да вам се придружим.

ЃУРАН: Зар ти нашег рода? Е, то је слобода. Тако ружног створа као што си ти још моје очи гледале ни су. Чак ако и јеси ћуран, ти велика си срамота за цео наш, плрлп, род! Кљуна мога трпи бод! Плрлп, плрлп, плрлп!

Ђуран наџада Ружно ѡаче кљуном. Ружно ѡаче бежи.

АНДЕРСЕН: Паче се заплака и оде даље. И дуго је трајао ход док до трећег села не дође. Тамо угледа кокошке и хтеде да се умеша међу њих. Али понови се иста прича и још га нападе матори певац.

ПЕВАЦ: Шта хоћеш?

РУЖНО ПАЧЕ: Ја бих у петлове.

ПЕВАЦ: Штаааааааа! Он, гледај он, хтео би петао да буде, у цик зоре да буди људе! Зар он, што глас му се не чује, госте да дочекује! Па сви би се питали: “О, како ли је бедан газда кад овако ружног петла има?” Не, не и не! Никад ти нећеш бити петао јер такав би нам само сметао!

РУЖНО ПАЧЕ: Али, ја бих се трудио и...

ПЕВАЦ: Шта ти би и не би! Кукурику, кокода, то је права незгода!

*Певац наџадне Ружно ѡаче. Леџи ѡерје на све сџиране.
Музички ѡрелаз.*

АНДЕРСЕН: Паче једва живу главу извуче. Тада одлучи да бежи далеко у мочвару. Тамо сусрете јато дивљих гусана чији му предводник рече:

ГУСАН: Дасо, толико си ружан да ћемо те из форе и фазона примити у банду. Ајде са нама у честар, тамо има лепих гушчица, можда ћеш неку одвојити, хо, хо.
Музички ѡрелаз. Гусани, шљаџкајући кроз воду, ѡевају сонї.

ГУСАНИ:

Сад ћемо да крадемо,
Обијамо банке,
У страху да држимо
Крај шалтера странке!
Сваки момак лоши
Туђу лову троши,
Па он тол'ко вреди
Кол'ко народ штеди!
Ступај мали с нама,
Док нас крије тама,
Сад си део гранде
Праве гушчје банде!

(Крај сонїа.)

РУЖНО ПАЧЕ (*За себе*): Ови ми се најмање допадају...

АНДЕРСЕН: ... Помисли паче...

РУЖНО ПАЧЕ: Али, ко сам ја да бирам. Бар ме нису отерали.

Музички прелаз.

АНДЕРСЕН: И крену тако за њима...

Гусани илџајкају кроз честар. Шејуре се. За њима иде Ружно паче.

АНДЕРСЕН: ... али, тада запуцаше пушке...

Зачују се пуцњи.

АНДЕРСЕН: ... и гусани попадале мртви. Свуд околу били су ловци који су ловили дивље гуске. Паче се завуче дубоко у честар. Дрхтало је од страха. Срце је хтело да му искочи кад испред себе угледа велику њушку ловачког пса.

ПАС: Да л' је ово глиста или пуноглавац? Јао, ал' је ружан. Па ружнији је од оног бубуљичавог дечака што је хтео да скочи у реку.

Милован као ошарен скочи.

МИЛОВАН: Није тако рекао! Па ти се завитлаваш са мном! Ја сам мислио... А не, скочићу у хладну воду. Из ових стопа, па нек ме таласи прекрију, нек ме нема кад сам овакав!

АНДЕРСЕН: То, то!

МИЛОВАН: Шта?

АНДЕРСЕН: То је и паче рекло кад је угледало пса. Рекло је...

РУЖНО ПАЧЕ: Можда је тако и најбоље. Кад сам овако ружан и никакав, нек ме пас поједе, па нек ме нема! Поједи ме, псето, дајем ти се, ето!

ПАС: Шта! Ја сам ловачки пас! Ја не једем плен, већ га ловцу носим.

РУЖНО ПАЧЕ: Онда ме носи твој газди. Нек ме у лонац воде кључале стрпа па нек ме у сласт поједе.

ПАС: О, какве ли увреде! Па газда би ме пругом тукао кад бих му довукао тако ружну дивљач. Зато остај збогом, одб' ја другог, лепшег плена тражити. Вау, вау, ваууууу.

Пас одјури.

РУЖНО ПАЧЕ: О, пачје ми ружне среће, ни псина ме ова неће!

АНДЕРСЕН: Ето, то је рекло.

МИЛОВАН: Добро, и шта је онда било?

АНДЕРСЕН: Па... Ништа. Паче је угинуло од туге.

МИЛОВАН: Нема треће нити друге! Ма немој. Нисмо се тако договорили.

АНДЕРСЕН: Па нисмо се договорили ни да ти скачеш у реку. Бар док не завршим причу.

МИЛОВАН: Добро, ајде, нећу скакати. Заврши причу.

АНДЕРСЕН: Па завршио сам је. Паче је угинуло и тачка!

МИЛОВАН: Обећао си да ћу видети лабуда!

АНДЕРСЕН: Овако је едукативније.

МИЛОВАН: Умеш ли ти, човече, да смислиш причу са срећним крајем? Па није ти ово "Девојчица са шибицама". Ваљда смо то расправили.

АНДЕРСЕН: Ја не знам шта ти, у ствари, хоћеш?

МИЛОВАН: Хоћу да паче живи!

АНДЕРСЕН: А... Тако. Добро, хајде да питамо децу. Децо, шта ви хоћете?

Реакција.

Добро, ајде, и срећан крај је за људе, па нека вам буде!

Музички прелаз. Настави да прича причу.

Кад ловци пред вече одоше, паче се извуче из честара и крену даље.

Музика.

Тада угледа пар белих лабудова, пар белих лабудова, пар белих лабудова...

Појављују се сенке лабудова. Милован, усхићен, неможе да одоли да не реагује.

МИЛОВАН: Лабудови! Коначно! Како су леви!

АНДЕРСЕН: Е, то је рекло и паче:

РУЖНО ПАЧЕ: Како су леви. Идем међу њих, па нек ме убију! Боље да ме нема кад сам овакав.

АНДЕРСЕН: Паче замахну крилима. Тада откри нешто ново. Крила га издигоше изнад воде и он угледа свој одраз. Много је личио на лабудове које је видео. Није могуће! Чим им приђе, они га љубазно поздравеше и примише у друштво. Испричао им је шта му се све догодило и они су се слатко смејали. Велики бели лабуд му рече:

ЛАБУД: Пријатељу, ниси ти никакво паче. Израстао си у прелепог лабуда. Није важно што си се родио у пачјем гнезду, важно је да си се из лабудовог јајета испилио. А што су ти се кокошке и ћурке ругале... Није важно! Оне би сад све дале за твоју лепоту!

АНДЕРСЕН: Срећи младог белог лабуда није било краја. Свог пређашњег живота, који је провео као паче, сећао се као ружног сна. И од тада је срећно живео са лабудовима.

МИЛОВАН: А патак Жак, а мама Пата, а пачићи... Њих смо заборавили.

АНДЕРСЕН: Ах, они су престали да буду важни. Ипак, млади бели лабуд би понекад летео изнад свог старог гнезда. Патак Жак који се и даље једнако шепурио тад би престајао да пева.

Пачје гнездо с пачећка приче.

ПАТКА ПАТА: О, мужу мој, гледај сад сина нашег како лети.

ПАТАК ЖАК (*Мрзовољно*): Квак, квак, гледај, гледај.

ПАТКА ПАТА: Оооо, што сад не певаш?

ПАТАК ЖАК: Патак твој се Амброзије наждерао корозије па му грло шкрипи.

ПАТКА ПАТА: Аха, биће да је то.

Гледајући занесено лабуда.

Пилот је пилот.

ПАТАК ЖАК: Квака, квака, квак баш је њему живот лак!

Патак Жак забије главу у воду.

СВИ ПАЧИЋИ (*Заједно*): Квааааааак!

Пачићи шакође забију главу у воду. Само пачица Патака гледа у белој лабуда који лећи високо изнад ње. Махне му крилом. Лабуд махне њој. Лабуд одлећи.

АНДЕРСЕН: Ето, тако се завршава ова бајка о лепоти. Задовољан?

МИЛОВАН: И то врло, врло, врло...

АНДЕРСЕН: Од причања силног сад ме боли грло! Одох ја, одакле сам и дошао. А ти ради шта хоћеш; ако ти се њишти, њишти, ако ти се њаче – њачи, ако ти се скаче, а ти, брате, скачи! Збогом!

Андерсен нестане као што се и појавио.

МИЛОВАН: Еј, стани! Имам нешто важно да ти кажем! Стани!

(Разочарано.) Оде...

Музички прелаз. Милован наставља своју причу.

МИЛОВАН: И тако је Андерсен нестао као што се и појавио. Ни данас не знам да ли се то стварно догодило или је то био само сан. Као што видите, нисам скочио у реку, јер да јесам, сигурно не бих могао да вам све ово испричам. У мени се родила нада. Схватио сам да у животу, осим тога како изгледа те, има још неке лепоте. Уписао сам школу летења. Вредно и вредно сам учио и учио и тако сам постао пилот. Убрзо су сви поново пожелели да се друже са мном. Чак и онај мој друг Бора који такође није губио време па је тако доспео до високе функције члана Управног одбора Позоришта лутака "Пино-

кио". Данас сам задовољан човек. Чак и девојке во-
ле да се друже са мном. Нарочито оне.

Миловану зазвони мобилни телефон у џеџу.

МИЛОВАН: Извините, само да се јавим.

*Милован из џеџа вади мобилни телефон. Јавља се. Са
друге стране се зачује женски глас.*

ЖЕНСКИ ГЛАС: Миловане, па ја сам већ у ресторану. Зар
си заборавио да си ме позвао на вечеру?

МИЛОВАН: Извини, душо, мало сам се запричао. Ево,
одмах долазим.

Милован враћи телефон у џеџ.

МИЛОВАН: Као што видите: "Пилот је пилот!" Сори, ај
маст флај! Зуууууууу...

*Ширећи руке и имитирајући авион Милован одјури
са сцене. Андерсен се враћа на сцену. Лежећи и Ми-
лован се враћа на сцену. Сударе се.*

МИЛОВАН: Шта је сад?

АНДЕРСЕН: Па заборавили смо...

МИЛОВАН: Шта смо заборавили?

АНДЕРСЕН: Па да отпевамо завршни сонг.


Обојица запевају.

МИЛОВАН И АНДЕРСЕН (Заједно):

Зашто плаче Ружно паче?
Да ли плаче што је ружно,
Ил' је ружно што је тужно,
Ил' је, јадан, много мали
Па стрпљења њему фали,
Да мудрости речи чује:
Крај казује, крај казује!
Лабуд прелети преко сцене.
О, гле чуда, о, гле чуда
Претвори се у лабуда!
Зашто плаче Ружно паче?
Да ли плаче што је ружно,
Ил' је ружно што је тужно?
О, гле чуда, о, гле чуда
Претвори се... у лабуда!

*И Милован и Андерсен погледају на сав. Пошрче, је-
ган на једну, а други на другу страну. Каг се следећи
ући враше, клањају се љублици.*

К Р А Ј



ТЕОРИЈСКА

СУЕНА

Пише > др Александар Пејчић

Лудички заплет

(комедија српског реализма)

Структурално-семантичка типологија бави се семантиком и симболиком заплета и ликова, сродно структурно-семиотичком приступу Јурија Лотмана, где се с једне стране испитују јединице система, а с друге, систем знакова богат значењима. Апстрахованост радње ликова може довести до митолошког и архетипског сижеа, открити, што драми и није страно, ритуалну подлогу. Све то не значи да су аутори свесно посезали за таквим облицима, већ је ближе истини преузимање већ постојећих сижеа из европске традиције (античка драма, која израста на миту, првобитном погледу на свет), као и, кад је реч о српској књижевности, утицај српске културе, која се недвосмислено уписује у текстове српских писаца.

Структурално-семантичка типологија у доброј мери дугује митолошко-ритуалној теорији, чији се резултати уз све примедбе¹⁾, не могу заобићи приликом испитивања драме и позоришта (Ц. Мари, С. Лангер,

1) “Ма колики да су поједини позитивни резултати М. Боткин, Н. Фраја и њихових истомишљеника, ритуално-митолошки приступ је неприхватљив управо као “школа”, као опште решење књижевнотеоријских проблема, које неизбежно условљава склоност редукцији и схватање да је књижевно дело само маска “мита” (Ј. Мелетински, 1983: 163). Видети такође: Мелетински, 1983: 120–121.

М. Боткин, Н. Фрај). Митолошко-ритуална, етнoлошка и архетипска истаживања допуњена су и подређена семантичким, семиотичким приступом. С обзиром на сведен општи круг антрополошких тема и прича, препознат је облик који се креће у стандарним облицима људске активности, као што су спорења (*судски зайлеи*), игре (*лудички зайлеи*), такмичења, свађе (*ајонички зайлеи*), предвидљивог кретања, понављања (*циклични зайлеи*), скривања тајне, поседовања знања (*енимајски зайлеи*), грамзивости (*зайлеи сјицања*), кодованог понашања (*ритуални зайлеи*). Издвајају се симболички чиниоци радње који апстрахују одређене устаљене структуре заплета, присутне у европској драмској баштини. Реч је о митолошким налагама, сижејним архетиповима, који су се временом одвојили од првобитног погледа на свет, као и првобитног значења и добили релативно стабилне схеме сижеа. Иако се не бави драмом, треба имати у виду запажање Ј. Мелетинског да се традиционални сижеи “веома дуго (се) задржавају у књижевности, периодично јасно испољавајући своју архетипичност, а са друге стране, трансформације традиционалних сижеа или уситњавање традиционалних сижеа на својеврсне крхотине

све више затамњују дубинска архетипска значења.” (2011: 109–110)

(...)

Лудички заплети је један од најчешћих типова заплета у драмској књижевности, нарочито у комедији. За овај тип заплета карактеристична је радња која семантизује позоришни дискурс (*позоришће* у *тексту*): режисер, глума (игра), драма у драми, посматрачи/публика, елементи сценографије, костимографије. Заснива се на глуми, позоришном коду интеракције похрањеном у симболици радње ликова, која служи кретању ка циљу, превазилажењу препреке, разрешењу проблемског чвора, остварењу жеље, намере. Посебно се семантизује позиција публике у представи и актуализује изменљивост позоришног знака, његов трансформациони потенцијал. О лудичком заплету говори се кад елементи *позоришћа* у *тексту* обухватају највећи део радње ликова, у супротном припадају другом семантичком типу. *Позоришће* у *тексту* најчешће се јавља у форми драме у драми, којом се разрешава проблемски чвор, ређе препрека. Лудички заплет укључује читаву серију ситуација, радњи и противрадњи, преокрета, уклањање препрека театризованих у лудичком (игривом) кључу. Циљ је јасно истакнут, а радња заплета по правилу иреалистичка или нуди своју игриву реалност. Може се обликовати и након иницијативне ситуације кад се успостави препрека или дефинише или открије проблемски чвор (*Француско-џруски раиш*, К. Трифковић; *Банталоз*, М. С. Николајевић).

У одређеним реалистичким комедијама проблематичне структуре и спољашње фокализације, није најјаснија структура лудичког заплета. Ради се о томе кад елементи *позоришћа* у *тексту* нису аутономни, али нису ни главни чинилац заплета. Драма у драми комедије *Четири милиона рубаља* С. Ј. Јевтића конституисана је у последњем чину у кулминативној сцени као разрешење проблемског чвора (родитељи желе богатог зета). Игра се улога осмиромашеног милионера који се тобоже послужио сплетком не би ли

сознао да ли има рођака у Србији, спремних да га издржавају. Ова драма у драми разликује и режисера и глумца – обе улоге припадају једном лику. Игром треба да се заблуделе личности доведу до спознаје да није све богатство у новцу. Иако се током не највештије фокализованог заплета пренаглашава проблем и тек назначавача лудички образац, не може се спорити типолошка категоризација. Насупрот томе, драма у драми у Савићевој комедији *На леи начин* средство је разрешења судског заплета. Иако је метатеатралност иманентна лудичком заплету, сама није довољна да би се семантизовао лудички заплет. Тако се у расплету *Избирачице* Малчика обраћа публици, односно лик излази из радње, коментарише своју улогу у заплету. Ради се о комедиографској конвенцији која је наслеђена из римског позоришта (облик лудизма). Постоје такође и сложенији примери семантике кад се лудички принцип открива у експозицији као (не)вољни чин режисера.

Према томе, да би се говорило о лудичком заплету морају се задовољити следећи критеријуми:

- лик, фигура режисер,
- жеља, намера, препреке,
- глумачка активност појединих или већине ликова,
- циљ радње/глуме, игре,
- драма у драми (није неопходна форма, мада је иманентна овом заплету).

1.1. ПОЗОРИШТЕ У ТЕКСТУ

Будући писан за сцену и прилагођаван сценским условностима, драмски текст присваја одређене позоришне форме, поступке. Ради се о процесу који се може пратити од античких времена. Нарочито су присутни трагови позоришне праксе у комедији. Вишеструки статус драмског текста (намењен читању, извођењу) некад се потврђује и окамењивањем импровизације. Рецимо у римској комедији (позориште игре) глумачке импровизације записане су, али нису фиксирани, јер свако извођење отвара могућност надградње

и/или потпуног ослобађања глумачке сценске импровизације. Још је изразитији тај образац у комедији дел арте. Зависно од поетике, затиче се метадрамска распоућеност ликова (иступања ликова, парабаза), *грама у грами* као и коментарисање ситуације и ликова у форми директног монолога упућеног читаоцима/публици. Метадрамски поступци иманентнији су комедији која имплицитно наглашава моменат представљачког (конфронтација са начелом вероватности, активирање поступака преувеличавања) и претпоставља присуство публике. Посебно се издаваја глума и игра. Није свако вербално и физичко прерушавање глума, већ само оно које укључује идентитетску игру. Будући да је тежила референцијалном моделу, реалистичка поетика посредно је актуализовала глуму као иманентни чин интеракције који се препознаје у активностима претварања (у најширем смислу) и игре/манипулације. Неодвојиве од глумачког обрасца су преваре и подвале, такође својствене комедији. За *позоришће у шекспиру* нарочито је карактеристично јављање фикције у фикцији, односно другостепене фикције (секундарни свет, свет игре, маште ликова) у првостепеној (примарни свет текста, радње)

Како сам о *позоришћу у шекспиру* писао опширно раније (А. Пејчић, 2012: 23–36), овде ћу детаљније размотрити *шеатралност шекспира* и *шеатралност живоћа*. Посредством глуме и игре *позоришће у шекспиру* препознаје се и на основу два главна тематска приступа које оне образују – театралност живота (свет текста имплицира сценски модел, *Госпођа министарка*, Б. Нушић) и театралност позоришта (иманентни приказ сцене где се актери откривају као глумци). Жан-Мари Шефер расправљајући о учинцима фикције (2001: 37), подвлачи разлику између *сјајања* (пропустљивости границе између фикције и стварности) и *уношења* (моделизације стварности према фикцији). Ефекат уношења одговара појму театралности живота. Шефер указује на прожимање живота и уметности, тако што живот у уметности “подражава само што ова (већ) подража-

ва од живота – који са своје стране не престаје самог себе да подражава” (2001: 38). У случају *шеатралности живоћа* конципира се реалистички свет у којем се препознају подражавалачки елементи позоришног фикцијског модела (*Игра вајром/Неће да се проишви*, М. Савић; *Божји суд на Мендином брду*, М. Т. Ибровац). Такав комички свет првостепене фикције кореспондира са метафикционалном равни (фикционалном моделизацијом).

У српској реалистичкој комедији чешћи су примери *шеатралности живоћа* и то не само у лудичком заплету. Ради се о ситуацијама других заплета где свет ликова и њихови односи кореспондирају са сценским моделом. Поред дијалогичности издвајају се сви они елементи *позоришћа у шекспиру* који помажу обликовању радње у позоришном кључу. Индикативан је пример судског заплета (→) комедије М. Савића *На лей начин*. Развој заплета подробно театрализује два брачна пара и проблеме због љубоморе у шта се увлаче и ђаци. Гимназисти на сцени унутар куће глумачки карикирају љубоморног професора и љубоморну жену другог професора, док су публика оба брачна пара и школски фамулуси, чији је задатак и да шпијунирају по налозима љубоморних супружника. Намера ђака је да путем глумачке игре, представе, исмеју најпре свог професора, затим и да сатирички обраде проблем љубоморе. Овде “лечење” од љубоморе, уз помоћ игре удвајања/огледања и метатеатралних и метафикционалних искорака театрализује утицај другостепене фикције на првостепену у расплету. Одлично је нађена тачка пресека – шта би било кад би супружник умро. Снага емаптије ликова глумаца доводи до спознаје и пресељава се катарзично и на ликове у публици.

У лудичким заплетима махом се бирају оне животне ситуације које ће одговарајућом драмском фокализацијом и театрализацијом кореспондирати са позоришним моделом. Упечатљив је пример друге Савићеве комедије *Игра вајром* (*Неће да се проишви*, прва верзија) где наглашена емоционалност, емфаза

коотира позоришни израз. Исти ситуациони образац, не тако успешно, употребио је касније Нушић у једночинки *Дешо*.

С друге стране *театралности позоришта* својствен је метадискурс и приказ представе, процеса стварања. Театралност позоришта може откривати системе режије, глуме (реалистички, сентименталистички стил) као у комедијама М. Калића *Максим* или М. Чекића *Ноћ иза кулиса*.

Метатеатрална расположеност ликова изузетно је ретка у комедији српског реализма (лик делимично излази из улоге, остварујући контакт са гледаоцима/читаоцима). У протореалистичким комедијама сведочи о утицају класичног комичког наслеђа, а у комедијама зрелог реализма с почетка 20. века сигнализира артифицијелност модерне драме. Међутим, метатеатрална расположеност није необична у *драми* у *драми* као искорак ка првостепеној фикцији. Облик метатеатралне расположености може бити и говор *за себе*, који, како сам раније истакао, на основу семантике реплике гравитира ка говору у *сцрану*. Кокетовање с публиком, нарочито у комедији било је живо и у реалистичком позоришту.

Различити облици позоришта у тексту, глуме у првом реду у градским, варошким и сеоским срединама, одвојено ће се испитивати у наредним поглављима.

1.2. ЛУДИЧКИ ПУТ ДО ЦИЉА

Циљ радње лудичког заплета дефинисан је жељама ликова, који попуњавају фигуру субјекта. Лудичким путем отвара се игра знакова, усложњава идентитетска игра. Различито су театрализоване четири кључне компоненте лудичког заплета: проблем, препрека и циљ радње и на другој страни средства и начини (обмана/превара, пројектовање радње одређеног лика, маска, костим, сценографија; имитација, подражавање више идентитета стварних или фиктивних). Карактерише га такође и драмска фокализација различитих нивоа знања ликова. Преовладавају љубавни циљеви

уз које равноправно иде други важан лудички циљ – материјална добит.

Да би се одређена препрека превазишла или разрешио чвор и досегао циљ (љубав) ликови ће се послужити глумачким обрасцем где је дијалогичност редовно средство израза (*Француско-јеруски рај*, *Пола вина*, *Пола воде*, *Проводације*, *Госпођица као сељанка*, *Мило за грађо*, *Банталоз*, *Мандарин*, *На улегу*, *Ноћ иза кулиса*). У љубавним заплетима идентитетска игра може проблематизовати потоњи однос. Уколико се глума користи да се искуша вољена особа, уједно и упозна, расте комичка напетост, како ће се прихватити демаскирање (*Госпођица као сељанка*, *Мило за грађо*, *На улегу*, *Међу официрима*). Поред отварања питања у кога је лик заљубљен, глума може довести и до спознавања ликова, потпунијег упознавања (*Пола вина*, *Пола воде*, *Мило за грађо*, *Ноћ иза кулиса*). Иако глума имплиците рачуна на обману, превару и ствар је интелектуалне игре, може се уз претежни циљ (*Подвала*, *Леја була*, *Међу официрима*) јавити и пропратни циљ (сазнавање, искушавање, провера). Ређи су примери глуме која је дефинисана у односу на дидактички циљ (*Преки лек*, *Љубомора*, *Божји суд на Мендином брду*).

Мањи је број комедија где се средства (костим, шминка, предмети) и начини (глумачки обрасци) лудичког заплета заједно театрализују (*Мандарин*, *Међу официрима*, *Пола вина*, *Пола воде*, *Подвала*, *Божји суд на Мендином брду*, *Ноћ иза кулиса*). Некад миметичку глуму прати веран костим и шминка (*Ноћ иза кулиса*, *Мандарин*), а у већини случајева ликови користе само костим (*Божји суд на Мендином брду*, *Пола вина*, *Пола воде*, *Четири милиона рубаља*, *Банталоз*, *Међу официрима*). Разнолика су средства која допуњавају глумачки образац тако да готово сваки предмет може бити лудички трансформисан. Неша показује Живану жуто пенкало и театрализује га као златно, исто чини са белетристиком коју трансформише у законик (*Подвала*). Нарочито су захтевне ситуације где се глумачки израз заснива само на вербалним и мимичким средствима

(*Француско-јерусалимски рат, Проводације, Игра вајром, Лепа була*). Успешност игре тада зависи од инвенције, имагинације лика и функције лика режисера (неретко лик режисер и глуми).

Велики број лудичких заплета театризује се у затвореном простору. Сцена кутија се тако преозначава, знаковно удваја (у инсценији постаје простор двоструке игре). Затворен простор имплицира интимност, приватност и самих односа који погодују глуми. Чак и у оним лудичким заплетима који се одвијају у отвореним просторима, уколико имају и драму у драми, није необично фокализовање радње у затвореном простору (*Четири милиона рубаља, Божји суд на Мендином брду, Госпођица као сељанка, Баналоз*).

У овим комедија не театризује се идентитеска угроженост, односно маскирање незадовољства глумом какво ће касније развити Нушић (*Народни посланик, Госпођа министрица*). Кад заблуделе личности присвоје идентитет/глуме, јављају се ликови чија је функција да кваре игру, враћају лик у стварност (упадање првостепене фикције у другостепену). Овде нема стапања са улогом, као ни случајева идентитетског измештања, интелектуланог прерушавања²⁾, али то не значи да се не активира функција квари-игре. Не само да се може јавити други лик као квари-игра већ то може бити и тренутак деконцентрације/доминација страсти (Лизавета се у тренутку заборави пред Алексијем да није госпођица; *Госпођица као сељанка*). Квари-игра укључује дакле све примере кад ликови који глуме испадају из улоге или се улога доводи у питање. Комичка напетост, као и комичке ситуације зависе од утицаја квари-игре.

2) "Као средство одржања индивидуума, своје главне снаге интелект развија у прерушавању, јер је то средство помоћу којег се одржавају слабији, мање крепки појединци (...). Код човека је та умешност прерушавања доведена до савршенства: овде су варљивост, притворство, лаж и обмана, оговарање, надуваност, живот у лажном сјају, маскираност, прикривање иза конвенција, позоришна игра пред другима и пред собом, укратко непрестано обмањивање због једног таштог пламена (...)." (Ф. Ниче, 1991: 75)

1.3. ГЛУМА

Препознају се у комедијама српског реализма три облика глуме, који се у варијацијама јављају зависно од радње заплета: аутотеатрализација, креирање имагинарног идентитета, присвајање идентитета, присвајање улоге. За све лудичке заплете карактеристична је аутотеатрализација. *Аутошеатрализација* укључује случајеве кад лик жели да створи одговарајућу слику о себи. Код овог облика глуме није реч о стандардном игрању улоге/присвајања туђе или друге персоналости, већ о реторичком показивању, позирању, "самоприказивању", истицању тобожњих способности, врлина (имагинарна, пројектована, идеална персоналност – не само како лик види себе већ и какав би хтео да буде). Посредством аутотеатрализације издвајају се два подтипа. Први – лик игра улогу где жеља може да буде различито мотивационо усмерена, или да посведочи о новој ситуацији у којој се налази (Живка као министарка) или, а ту је главно средство лаж али и уобразиља, кад се лик, иначе безначајан, приказује, представља као значајан, важан, угледан, способан – варира типске одлике класичног актера хвалисавца (Хлестаков у *Ревизору*, Срета у *Народном посланику*, Агатон у *Ожалошћеној породици*, Арса у *Власији*). Овом задњем примеру прилично је сродан други тип аутотеатрализације који се такође ослања на класично комедиографско наслеђе – исмевање професија. Обично такав лик своје звање/занимање (код Нушића представници власти) глумачком уобразиљом настоји да прикаже као нешто фундаментално, од егзистенцијалне важности за заједницу (А. Пејчић, 2012: 23–36). Из аутотеатрализације развија се *креирање имагинарног идентитета*. Глума Стеријине Феме излази из технике аутореатрализације и сведочи о новом идентитету госпође (нарочито током експозиције). Јавља се на крају и *присвајање или коришћење идентитета* конкретне личности/улоге (божји изасланик, *Божји суд на Мендином брду*). У тим случајевима ретка је идентификација (стапање), већ се техника глуме заснива на дистанцирању. Такође таква

гума служи превари, подвали. У комедији *Банталоз* М. С. Николајевића Федор Зарић присваја идентитет свог пријатеља, песника Душана, не би ли преваром покварио уговорени брак. Кад је реч о *присвајању улоге*, ради се о посебним случајевима кад лик игра одређени кодовану улогу варалице, слуге, љубавника.

Различити су облици глуме и лудичког заплета у зависности од комичког света. У фолклорним комедијама, односно у комедијама у сеоском амбијенту прилично се разликују начини глуме од комедија у градској средини. Стога ће већа пажња бити поклоњена комедијама М. Глишића, јер фокализује варошку и сеоску средину.

Индикатори који указују да је *позориште* у *тексту*, односно да ликови глуме, у првом реду су дидаскалије. Извесним уплитањем у радњу, усмеравањем читаочеве рецепције (раз)открива се уједно и епска позиција театрализатора. Важност функције дидаскалија у *Подвали*, као привилеговане позиције театрализаторовог гласа, лако је уочити уколико би се пантомимичне, персоналне дидаскалије: “чинећи се, правећи се, бајаги” (чиме се недвосмислено сигнализира читање) пренебрегнуте приликом тумачења. Ипак, ни у том случају не значи да би семантика радње ликова, њихова гума остала нужно недефинисана. Довољно је сетити се, на пример, да Неша није адвокат, али да се као такав представља Живану. У дискурсу ликова указује се и на њихову самосвест у односу на театрализацију. Смиља у исповедној монолошкој реплици експлицитно саопштава читаоцима/гледаоцима да се претвара/глуми (IV, 1), такође и Неша посредством исповедног монолога антиципира своју глуму пред Пупавцем (II, 10).

Диференцирају две групе ликова који су носиоци опречних ставова. На једној страни су “глумци”: Неша, Пупавац, Смиља, па и Нера и Петко као персонификације неморала, непоштења, таштине, покварености, с тим што за овакво атрибуирање Петка не постоје недвосмислени докази у тексту, па ће се његов вид глуме посебно анализирати. Другу скупину чине ликови носиоци патријархалног етоса које одликује неискваре-

ност, поштење, доброта: Ранко, Милка, Драга, Живан, Стана, Вуле. Оваква црно-бела поларизација ликова недосмислена је у расплету комедије (кажњавање криваца насупрот награђивању праведних). Гума, за оквирни заплет кључних ликова, Неше, Пупавца и Петка различито је текстуализована чиме је постигнута извесна динамика у театрализацији ликова. Теоретски за комедију карактеристична су два гранична поступка. Један је – присвојен имагинарни идентитет од стране одређеног лика што припада предрадњи, драмској причи, па се гума у току радње оправдава или разоткрива (Стеријина Фема). Други – прихватање идентитета или улоге у току радње коју подстиче, провоцира други лик. Гума се у *Подвали* креће између ових рубних поступака. Нешина гума је мотивисана двојачко: нуждом услед губитка посла и биографијом (склоност превари, спрдњи). Креирање улоге адвоката од стране Неше ниуколико не сигнализира стапање; гума се само манифестује као средство подвале и преваре. Подвала не мора нужно да узрокује материјалну корист, док превара чешће да³⁾. Неша вара Живана да је адвокат и уједно му подваљује том преваром, али акценат је у тој ситуацији на превари (I, 4). Гума иначе једним делом сугерише нестабилан идентитет, измештеност у сферу имагинарног, а у свету текста и у сферу другостепене фикције. Кад је реч о Неши, да се ради о нестабилном или угроженом идентитету приметно је узму ли се у обзир подаци из исповедног/биографског монолога (неуспешно школовање, честа промена посла и места становања, незадовољство због личне неостварености, сукоб са ауторитетом, раскорак између жеља и могућности). И гума Вула Пупавца, као представника фолклорног света, првобитно је средство преваре (дописивање потраживања), а потом и подвале Живану. Стилизација глуме већ је добрим делом изведена

3) Овде изведено разликовање преваре и подвале полази од М. Московљевића: “*Подвала* – превара, подметање нечега неистинитог, обећање нечега што не постоји; *Превара* – 1. лажно представљање нечега, довођење у заблуду ради неке личне користи (синоним – обмана), 2. неиспуњавање обећања.” (М. Московљевић, 2000).

карактеризацијом, односно дефинисањем делатности/занимања – трговац (и зајмодавац)⁴⁾.

Док Неша глуми адвоката, али и проводацију, Пупавац поверљиву особу, Живановог пријатеља, Петкова глума гравитира ка аутотеатрализацији Моћи. Ако се за друге ликове-глумце може категорички тврдити да нису у власти лудичке варке, Петкова аутотеатрализација се у доброј мери креће ка стапању са маском. У сценском увођењу Петка одступа се од приповедног/биографског монолога и прибегава ситуационој театрализацији лика. Околност да привремено замењује начелника, односно да је привремено преузео овлашћења начелника, Петко користи да нарочито пред писаром (Видак) театрализује власт. Типично је у том погледу помоћничко виђење хијерархије власти (што виши чиновник, то касније долази на посао, с тим што начелник и не мора да се свакодневно појављује). Однос према власти дефинисан је и избором “званичних новина” за читање. Коментарима сугерише начин свога управљања (хапшења свих који не раде, који иступају против власти). Најпре театрализује моћ да би потом могао легитимно да је (зло)употреби у личном обрачуна са Нешом (радња оквирног заплета)⁵⁾. Петкову аутотеатрализацију индиректно подупире Видак полтронским односом (III, 1). Употреба службеног дискурса власти, уз јавно саслушање и хапшење, конотира позоришни чин – театрализацију Моћи/Власти. Лудичка варка делимично влада Петком и његова глума веома је близу првог граничног типа (креиран имагинарни идентитет што припада предрадњи, а у току радње се открива, мотивацијски поткрепљује). Међутим, попут Неше, у интеракцији са другим ликовима, у првом реду Вулом, Ранком, Нером, Сретенем, не театрализује свој утицај и моћ све до завршне сцене комедије. Театралност Петковог ауторитета доводи се у питање већ приликом сусрета са Пупавцем (IV, 12). Очит је рас-

4) Трговци (приказани и као зеленаши) у Глишићевим приповеткама нипошто не конотирају атрибуте поштења и искрености.

5) Сличан модел је и у Нушићевом *Сумњивом лицу* где се такође власт инструментализује (лична корист, напредовање у служби).

корак између говореног и говорног чина (претња да ће ухапсити сваког ко је беспослен, остаје само претња) све до расплета када се у његовом сценском чину препознаје поступак *deus ex machina*⁶⁾.

Глума као средство интеракције ликова служи за анегдотски конструкт. Може се успоставити ланац активности: подвала као намера > глума као средство > циљ = корист. Другим речима, глума је у свету *Подвале* имплиците средство комуникације негативних ликова и тенденциозно је употребљена у карактеризацији – театрализовани као подли, лицемерни, притворни, неморални. Прибегава се различитим стратегијама театрализације од идентитета до осећања. Неша глуми адвоката и проводацију. Пупавац глуми Живановог пријатеља, потом театрализује заљубљеност. Смиља, такође, театрализује приврженост пасторци. Петко театрализује себе као власт присвајајући безлични идентитет власти/моћи. Занимљиво је да адвокат, трговац, маћеха као чиниоци театарности, изоловано посматрани, управо конотирају лицемерје/претварање.

Ако је говорни чин имитативног карактера на шта скреће пажњу Џонатан Калер⁷⁾, онда и дијалогизам и управни говор додатно поткрепљују тезу о глуми ликовна (део глумачког чина, не треба заборавити, јесте и имитација). Репродуковање говора у тексту обележено је наводницима, а у инсценицији променом тона. Код Глишићевих ликова цитирање сопственог (чешће) и туђег (ређе) говора служи као потпора сопствених ставова. Театрализација туђег говора, такође, активира епско посредовање информација и скривене радње.

6) Жолковски се посебно бавио улогом “строја” у тексту: “Кулминација је најобичније представљена у неком повратном преплитању збивања, тако да збивање иде најприје у једном правцу (нпр. на лошију страну), и са највише тачке тог збивања открива се да је управо стога осигуран супротан исход – неки сакривени строј ствара ефектан поврат догађаја.” (М. Буњевац, 1978: 135)

7) “У ствари, у извесном смислу сви говорни чинови су имитативни. Извршити неки говорни чин значи имитирати неки модел, уживети се у улогу некога ко врши баш тај говорни чин. (...) Што је тај чин формалнији, то лакше увиђамо ту основну истину.” (Калер, 1996: 19)

У *Погвали* дијалогичност је присутна у првом Нешином монологу (глас катикете и приповеданог ја), док се управним говором, самоцитирањем, служи највише Живан (“Кажем ја њему, зовем га”). Издавају се две ситуације у којима је облик управног говора драмски употребљен. Глумећи проводацију пред Пупавцем (III, 5), Неша театрализује Милкин “говор љубави”. Цитирање фиктивног Милкиног говора има (поред спрдње) недвосмислен циљ – подстицање жеље, амбиције⁸⁾ код зеленаша, па самим тим и господарење/управљање Пупавцем.

НЕША: (...) (*Поверљиво.*) Али она њима: “Вула, за Вула хоћу – ни за ког другог!”
(III, 5; 1963: 66)

У фолклорном свету нема места за оне активности које одступају од искрености, врлине, односно нема места за глуму и зато ликови-глумци морају бити кажњени. Када се глума и јави код тзв. позитивних ликова (добродушних, правичних), “брани” се мотивацијом, побудама које не иду даље од безазлене шале, или се оправдава тиме што се глуми прибегава зарад племенитог циља, поштене намере какав је случај у *Два цванцика* (хватање лопова). Смиља је једини лик чија глума не повлачи одређени облик испаштања/казне. Њена амбивалентна позиција у радњи – противник који делује у складу са активностима помагача, односно попуњава фигуру коректора – показује да глума у патријархалном свету, иако је побуда супротна, може бити друштвено прихватљива захваљујући циљу који се остварује (венчање Милке и Ранка). На овом месту осврнуо бих се и на још једно важно питање којим се критика бавила. Реч је о Живановом неверовању брату, односно слабости мотивације⁹⁾. При пажљивијем читању може се открити да се из истог разлога

8) Подсећања ради Пупавац у Милки најпре види њен мираз, а не треба пренебрегнути ни мотив покондирености, јер Милка је “ва-рошанка”.

9) У литератури се редовно поставља то питање. Видети на пример: Марјановић, 1987: 30–33.

(застој комуникације) и сам Ранко љути на Живана, а нарочито због тога што га брат није одмах обавестио да је квита украдена. Тек у кулминацији Живан индиректно одговара брату наглашавајући да га је било срамота. Зашто Живан није одмах све поверио брату? Зато што би га Ранко одвратио прво од парничења и задуживања или потом од даљег процеса? Зато што се суди са првим комшијом? Зато што је и Живан некад комшији нешто “натрунио” па то није узео у обзир кад је одлучио да га тужи? Нема експлицитних одговора, они су у домену претпоставки, питања која поставља текст. Није редак случај да се уместо откривања питања која поставља текст од стране критике отвара питање о вероватности.¹⁰⁾ Ако се ипак постави питање да ли и Живан (макар и делимично) глуми, може се доћи до извесног одговора. Најпре се запажа да је ка његовој радњи (парничење, задуживање) управљена сатира на сељаке. Не само да нема доказа да је Живан жртва свог комшије (једини гарант истинитости јесте Живанов говор – цитирање свог, не и Перовог говора), већ је и образлагање оптужбе комично (комшијин пас одгризао овци реп услед чега је она касније угинула). Ако и постоје недоумице у вези са оптужбом, разуверавамо се у оном делу кад Живан тражи “симболичну” одштету, тек да “учини” комшији (на сличан начин ће и Живану “учинити” Пупавац приликом састављања облигације). Откривши своје скривене намере Живан уједно проблематизује своју позицију невине жртве.

ЖИВАН: (...) Нек памти поганац кад се судио са Живаном Кесерићем!

(I, 4; 1963: 22)

Будући да прибегава глумачком обрасцу, ни Живана не мимоилази комичка кривица – кажњен је исплатом првобитног дуга који је достигао чак осам-

10) Проблем вероватности Жерар Женет следећи Сорела помало духовито оспорава: “(...) оно што сваки писац у потаји мисли: на вечно питање *зашто?* критике опседнуте веродостојношћу, прави одговор је: *зашто јер ми је било пошребно* (1985: 115–116).”



Из представе *Доктор Нушић*, Народно позориште Сомбор, фото: Б. Лучић

десет дуката. У *Подвали* се одатле запажа и изванредан промена односа М. Глишића према сељацима који се задужују и парнице.

Колико се глума скрива у унутрашњем, толико се разоткрива на спољашњем комуникацијском нивоу. Управо та привилегована позиција (читаоци, гледаоци) у комуникацијском систему представља један од стожера комике. Глума се наговештава деловима монолога који наизменично заузимају рубне позиције сцене (почетак и крај) или монолошки искази служе за демаскирање (*Смиља*, *Нера*) у својству коментара на претходну ситуацију, сусрет или ситуацију у којој се лик налази (*Смиља*). Говор *за себе* поред интимног размишљања лика сведочи и о искакању из улоге, посебном виду метатеатралне распоућености.

Најчешће у комедији кад се посеже за преваром, подвалом, као средством за остваривање одређеног циља, лик који трпи превару, подвалу обично је неинтелигентан (често и пасиван) што је неопходно за ко-

мику. Међутим, уколико је техником карактеризације пренаглашена инфериорност позитивно атрибуираног лика угрозиће се принцип комике као што је то случај у сценама са *Живаном*, али не и са *Пупавцем* као објектом *Нешине подвале*.

У другим фолклорним комедијама лудички заплет обликован је поред аутотеатрализације и присвајањем идентитета (*Госпођица као сељанка*; М. П. Шапчанин; *Божји суд на Мендином брду*, М. Т. Ибровац). Између ових комедија разлика је у облицима светова. Док је, рецимо, у Шапчаниновој драматизацији Пушкинове приповетке театризована руска сеоска властела, у Ибровчевој се театризује српски амбијент са извесним променама унутар патријархалног света (угрожавања ауторитета мужа/оца породице).

(Рад преузет из ауторове књиге *Зайлеђена игра: комедија српског реализма*, која ће бити објављена у издању Стеријиног позорја током 2016)

ЛИТЕРАТУРА

Примарни извори

- **Бранковић**, Лукијан Тривунов. *Међу официрима*. Нови Сад: Књижарница Светозара Ф. Огњановића, 1901.
- **Бранковић**, Лукијан Тривунов. *На уледу или муж преуодао жену*, Земун, 1903.
- **Бранковић**, Лукијан Тривунов. *Мандарин*. Нови Сад: “Застава”, 1925.
- **Брзак**, Драгомир. *Мило за градо*. Дrame Драгомира Брзакa, књ. 3. (прир. Александар Пејчић). Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.
- **Вукићевић**, Илија. *Лейа була* (прир. Зоран Раичевић). Београд: Музеј позоришне уметности Србије: 1994.
- **Глишић**, Милован. *Подвала, Два цванцика*. Сабрана дела, књ.2. Београд: Просвета, 1963.
- **Ибровац**, Милун Т. *Божји суд на Медином брду* (прир. Зоран Раичевић). Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- **Јевтић**, Стеван Ј. *Четири милиона рубаља*. Београд, 1887.
- **Калић**, Мита. *Преки лек*. ЛМС, књ.150, св. 2. Нови Сад, 1887.
- **Калић**, Мита. *Максим*. Сомбор: Штампарија Фердинанда Битермана и сина, 1896.
- **Николајевић**, Милан Светозарев. *Баналоз*. Загреб: Штампарија К.Албрехта, 1890.
- **Поповић-Шапчанин**, Милорад. *Госпођица као сељанка* (прир. Олга Марковић). Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- **Савић**, Милан. *Неће да се прошиви*. ЛМС, св. 3. Нови Сад, 1883.
- **Савић**, Милан. *Проводације*. Панчево: Књижара браће Јовановић, 1884.
- **Савић**, Милан. *Добре воље, На леј начин*. Из привидног света. Нови Сад: Српска књижара Браћа М. Поповић, 1901.
- **Савић**, Милан. *На сјаници, Игра вајром*. Одсудни тренутци. Нови Сад: Штампарија српске књижаре Браће М. Поповића, 1905.
- **Трифковић**, Коста. *Изабрана дела*. Нови Сад: Футура публикације, 2005.
- **Трифковић**, Коста. *Пола вина, пола воде*. Загреб: Књижара З. И В. Васића, 190?
- **Ђоровић**, Светозар. *Љубомора, Поремећен план, Издаје сјан подкирију*. Целокупна дела, књ.7. Београд: Народна просвета, 19?
- **Чекић**, Милутин. *Ноћ иза кулиса*. Београд: Електрична штампарија С. Хоровица, 1906.

Секундарни извори

- **Буњевац**, Милан. (прир.) *Структурални прилаз књижевности*. Београд: Нолит, 1978.
- **Дипон**, Флоранс. *Аристотел или вампир зајадној позоришћу* (прев. Мирјана Миочиновић). Београд: Клио, 2011.
- **Женет**, Жерар. *Фијуре* (прев. Мирјана Миочиновић). Београд: “Вук Караџић”, 1985.
- **Калер**, Донатан. *Проблеми теорије прозе* (прев. Адријана Марчетић). Књижевна критика, год. 26. Београд, 1996.
- **Лешћ**, Зденко. *Теорија драме кроз столећа I*. Сарајево: Свјетлост, 1977.
- **Лотман**, Јуриј. *Огледи из теорије културе* (прев. Петар Вујичић). Трећи програм Радио Београда, јесен, бр. 23. 1974.
- **Лотман**, Јуриј. *Семјосфера* (прев. Веселка Сантини). Нови Сад: Светови: 2004.
- **Марјановић**, Петар. *Комедије и народни комади XIX века*. Београд: Нолит, 1987.
- **Мелетински**, Јелеазар. *Поетика мића* (прев. Јован Јанићијевић). Београд: Нолит, 1983.
- **Мелетински**, Јелеазар. *О књижевним архетиповима* (прев. Радмила Мечанин). Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- **Миочиновић**, Мирјана. (прир.) *Модерна теорија драме*. Београд, Нолит, 1981.
- **Мисаиловић**, Миленко. *Значења српске комедиографије: од Јоакима Вујића до Бранислава Нушића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2008.
- **Московљевић**, Милош. *Речник савремене српске језика с језичким савешником*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2000.
- **Ниче**, Фридрих. *Књига о филозофу* Београд: Модерна, 1991.
- **Пејчић**, Александар. *Позориште у комедијама Милована Глишића*. Књижевна историја, бр.136. Београд, 2008.
- **Пејчић**, Александар. *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића*. Београд: Чигоја, 2012.
- **Петровић**, Сретен. *Културологија*. Београд: Лела, 2000.
- **Пфистер**, Манфред. *Драма, теорија и анализа* (прев. Маријан Бобинац). Загреб: Хрватски центар ИТИ, 1998.
- **Стојковић**, Боривоје: *Историја српске позоришћа од средњеј века до модернеј доба (драма и опера) II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2015.
- **Фрејденберг**, Олга. *Поетика сјжеа и жанра* (прев. Радмила Мечанин). Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- **Шефер**, Жан-Мари. *Зашто фикција* (прев. Владимир Капор, Бранко Ракић). Нови Сад: Светови, 2001.

Пише > др Гордана Тодорић

Драмско дело Александра Поповића

Историја и поетика

Опус Александра Поповића (1929–1996) уоквирују године 1964. (1953¹⁾) и 1996. а унутар њих тај опус ослања се на две осе: историјско/политичку и поетичку.

У политичком смислу, XX век је за Србију век два светска и два балканска рата; неколико заједничких држава и њихових распада. То је, такође, период у којем је политичка левица, по завршетку Другог светског рата, успела да освоји власт. У пракси је то значило да је Поповић почео да пише у доба које још памти грађанску Србију, али је то памћење сведено на сферу више-мање кетманизоване кохабитације, на два табора подељеног, националног корпуса. Једнопартијски систем који је успостављен после рата, и речју и делом, углавном се негативно одређивао према међуратном

1) Реч је о Поповићевом датирању настанка његове прве драме, *Љубинка и Десанке*, према: *Учешћник за Лексикон позоришних уметника Југославије*.

периоду. Ова чињеница је за наше разматрање важна утолико што је то значило да се револуционарне методе са политичког, преносе и на сва друга поља друштвеног живота, па и на књижевно.

Према тековинама међуратне модерне односило се селективно. Након сукоба са Совјетским Савезом око Резолуције ИБ, педестих година завршава се у пољопривреди процес колективизације, уводи се радничко самоуправљање и полако попушта контрола државе каква је била у непосредно поратним годинама. Логор на Голом отоку, који постоји од 1949, последњег политичког заточеника отпустиће 1956²⁾. Педесетих година уобличава се идеја која ће 1961. бити дефинисана

2) И сам Александар Поповић био је заточеник логора на Голом отоку. Према списковима објављеним у дневној штампи, у логор је стигао 11. јуна 1954. (са пресудом на 24 месеца), а пуштен је 29. новембра 1955. (Нови Пламен: <http://noviplamen.files.wordpress.com/2013/12/00000034.jpg>)

као Покрет несврстаних, у којем је Југославија играла значајну улогу. Јосип Броз Тито постао је 1953. председник државе. Паралелно са овим, званичним историјским подацима, тече историја сваког појединца која није увек саображена са званичном историјом. Довољно је поменути својеврсну изолацију којој су били изложени повратници са Голог отока, одређени притисак на религиозне људе³⁾, као и компликоване односе са оним делом становништва који се, будући противник режима, нашао у емиграцији.

У сфери уметности, непосредно после Другог светског рата спровођена је културна политика слична оној у Совјетском Савезу. Реч је о промовисању соцреалистичке естетике, чији је програм инаугурисан на Првом конгресу Савеза књижевника Југославије, септембра 1946. Главни реферат *О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас*, поднео је Радован Зоговић, задужен за обликовање “књижевног живота” (Лукић 1968: 15). У првом делу свог реферата Зоговић опсервира непосредно завршени рат и политичку позицију Југославије, да би у другом делу паралелу извео прегледом књижевних прилика током рата и непосредно после њега. На питање “како је [наша књижевност] вршила своју умјетничку, националну и човјечанску дужност” (Зоговић 1947: 190), одговорио је класификацијом и каталогом. Класификација је довела до изједначавања естетичког са идеолошким (па су тако неки *формалисти старијеи тииа* постали фашисти и профашисти, у службу окупатора *стиуио је и бијегни чоиорић шроцкиста и шроцкизера* као и *религиозни мистици*, као и део млађих формалиста-декадената и *старијих ‘аисолућних’ лариурларшиста*). Следи потом одељак о књижевницима који су учествовали у партизанском покрету. Овакви ставови не би се много разликовали од неке предратне полемике, посебно унутар авангардног покрета, да их не прате спискови имена писаца. Пошто имамо на уму да говор држи особа која

3) Дана 27. септембра 1953. Јосип Броз на митингу у Руми тражи да престану напади на свештенство.

је у том тренутку на позицији моћи, у систему који у то време још увек спроводи револуционарну правду, занимљиво је навести речи Предрага Палавестре, који о црним листама у српској књижевности каже: “Радован Зоговић, који је 1946. године први навео службену црну листу књижевника и, на оснивачком конгресу Савеза књижевника Југославије, ударио жиг срама на имена неких писаца, убрзо после тога нашао се и сам на најцрњој листи одбачених” (Палавестра 1991: 315). О Зоговићу Јован Деретић наводи: “У предратном напредном покрету исказао се као оштар полемичар, борбен, непомирљив, често искључив, у НОБ-у и непосредно после рата био је моћни партијски идеолог у култури, да би у десетак наредних година прекинуо сваку везу с текућом литературом” (Деретић 1983: 602). “Због тога што је изашао на рђав глас као идеолог, због многих књижевних свађа у које је са страшћу улазио, остали су у сенци неки стварни доприноси његове критике, нарочито у осветљавању нашег културног наслеђа” (Деретић 1983: 604). Занимљиво је, наиме, то што се испоставило да је личност одбачена, али је сачувана методологија (сачињавања листа непожељних уметника и њихових дела). А идеје које је Зоговић изложио о улози књижевности, испоставило се, такође, на неки необичан начин, опстаје и дуго после њега, унаточ чињеници да је, званично, Зоговићев концепт књижевности напуштен. Друга је ствар што су у потоњим годинама идеолошка читања, а заправо само таква су изгледа могућа, уписивала своја разумевања и тумачења. Но то није била првина у историји српске културе, нити је таква пракса прекинута до данашњих дана. Уколико се запитамо каква је веза Александра Поповића с начелима која су у време када он ступа на књижевну сцену званично напуштена, послужићемо се поступком колажа и у наредни одломак из Зоговићевог реферата дописати наслове Поповићевих драма, за које верујемо да одговарају захтевима из текста. Дакле: “Наша савремена књижевност налази се, прије свега, пред задатком да умјетнички, широко и живо,

одрази нашу савремену историју, њена тешка и славна поглавља, наше друштво, савременог човека. То *и*рактично значи да је књижевник стављен пред задатак да *о*цијени (истакла Г. Т.) велике и преломне догађаје и чињенице четири године Народно-ослободилачке борбе, наредних година обнове и изградње земље, обнове једног и расула другог човјека, – и даље од тога назад, и даље напријед. (*Комунистички рај*) То, за оне који су у активној пракси доживјели све те догађаје и чињенице, значи да морају бранити свој сирови материјал од заборава, да га сређују, отсијавају, извлачећи битно и типично, ослобођавајући се небитног и нетипичног. (*Мршва шачка*) За остале — то значи да морају пажљиво истраживати тај материјал, проучавати га детаљно и систематски, проучавати га по историјским догађајима (*Тамна је ноћ*), по ствараоцима наше најновије историје који данас живе или живе само у легендама народа (*Јелена Ђејковић* али и *Каје доле*), по њиховом дјелу, – одвајајући такође битно од небитног, идући за битним и типичним у смислу рађања и развијања новог, конкретних форми тога рађања и развијања (*Сабља димскија*), конкретних форми нестајања старог (*Бела кафа*, али и *Кус иешилић*). И да онда, и једни и други, слију историски и национално битно, типично (*Крмећи кас*), ново (*Трка с временом*), херојско (*Пазарни дан*), – у живе, конкретне уметничке слике, да типично, класно, групно, професионално, лично из хиљада људи слију у синтетизирани ликови, нове живе људе, хероје и ниткове (*Свети ђаво Расиућин*). [...] Да објасне настанак хероја (*Афера Љиљак*) [...]. И с друге стране, да по истом том закону синтезе насликају освајаче (песма *Балада о хохитијалиери*), даду лик издајника реакционара (Момчило Јабучило из *Беле кафе*, али и Пиле Копиле Пиле из *Кусо иешилића*). Да прикажу оне који су, због својих злочина у рату, због своје службе туђину, побјегли са својим злочиним у иностранство и ступили у службу туђину. Или те исте у домовини, како сједе на коферима, емигранти у рођеној земљи, чекајући ‘интервенције’, живећи од вијести које сами

ујутро измишљају и у које сами увече вјерују, – живећи од продавања себе и својих незаконито стечених богатстава. Све њих, искоријењене, хистеричне, осуђене на пропаст – а одвратне, трагикомичне, смијешне, јер тако изгледају сви они које је историја осудила и који не признају суд историје, и неће да разумију сопствени матерњи језик којим им она говори⁴). И да га не би разумјели, и да га не би слушали, почињу да говоре неким муцавим, падавичарским, интернационалним псећим наречјем.” (Зоговић 1947: 198–199).

Све ово, само у сасвим другачијем вредносном смислу, закључно са последње две реченице које скоро пророчки наговештавају будућност, трагично читамо у Поповићевим драмама. Он ће писати о свим овим типовима, језик којим говоре његови јунаци биће у неким случајевима доведен на границу разумљивости, али ће се показати да је заправо та и таква књижевност сведочанство једног времена које је о себи волело да ствара симулакруме и које је у те симулакруме веровало. Како Драган Бошковић наводи: “Пошто социјалистички наратив не оставља човека лишеног идеолошког упоришта – у њему су историјско-политички догађаји унапред осмишљени и препознати као телеолошки феномен у једној иманентној идеолошкој и хуманистичко-утопијској метанарацији” (Бошковић 2010: 142). Иза су остајали стварни људи са својим стварно изгубљеним егзистенцијама⁵).

4) Управо у Поповићевим драмама можемо читати историју исписану *сојственим мајтерњим језиком*.

5) “Зашто се тако мало на наш живот одражавају крупни, мучни, да не кажем чудовишни стицаји околности. Готово целог живота се питам који је то монструм, какав је то фатум који потпуно неовисно од наших настојања управља нашим животима. Ретко кад смо ми знали ко је за то крив. Мање-више увек смо се у свему слагали, сви смо знали шта је ваљано а шта не. Неки пут се говорило да није тренутак, да је прерано или прекасно а снага читавих генерација је страћена. Тако се, на пример, дошло до генијалног закључка да је Југославија вештачка творевина, да је прошли рат лакрдија, да је комунизам будалаштина... Испада да је читав наш живот, читава епоха, млађење празне сламе”, Александар Поповић (*Тамна је ноћ*).

одбрањиво, али је сасвим тачно ако констатујемо како је једино *Баши-Бунар* и могао да буде трагично финале опуса Александра Поповића.

Са позиција које смо описали почела је историја послератне српске књижевности. Већ је раних седамдесетих Предраг Палавистра у својој *Послератној српској књижевности 1945–1970*, препознао значај Александра Поповића за историју српске драмске књижевности: “Ма колико парадоксално изгледало, Александар Поповић, који је по свом живом осећању сценске игре и плодних могућности модерне фарсе један од најсмелијих позоришних авангардиста, у исти мах је и један од најдоследнијих реалиста у данашњој српској књижевности. Од његових позоришних комада *Каје гол*е (1968), који је одмах после премијере скинут с репертоара, и *Друга враћа лево* (1969)⁶, који у Београду никада није ни био постављен на сцену, започела је нова позоришна иницијатива. У њој се оживљавају оне исте тенденције које су у српској послератној прози и критици, па чак и у поезији, довеле до преображаја критичког реализма и до једног новог, савременог вида литерарног ангажовања. [...] Поповићева појава није и не може да буде искључиво позоришна; она је у подједнакој мери и књижевна – као завршетак једне и почетак друге етапе у послератном развоју српске драмске литературе: тренутак прелома и светао наговештај нове драматургије.” (Палавистра 1972: 343–344). Из Палавистриних речи види се да је власт помно пратила збивања у култури. “Годинама се између власти и њених оперативаца у књижевности с једне, и критичке интелигенције с друге стране, водио фронтски рат. Ови први су у књижевности и позоришту, као и у свим облицима јавног говора, ловили све што је могло бити схваћено као претензија да се о политичкој сфери даје икакав суд, јер он тешко да би могао бити

6) *Друга враћа лево* Поповић је режирао у светски познатом експерименталном позоришту Ла Мама. Премијера је била 1. априла 1970. године. La Mama: http://www.lamama.org/archives/year_lists/1970page.htm.

искрено позитиван; с годинама је тактика ипак узнапредовала од послератне ‘танке црвене нити хуманизма и љубави за малог човека’ до софистициранијих облика осуде, али, то треба рећи, и подстицања. Други табор је током седамдесетих година, с продирањем формалистичких књижевних теорија у руској, француској или англосаксонској варијанти, оснажио своју позицију пронашавши заклон у ставу о аутономији и неререференцијалности књижевности.” (Милутиновић 1996: 445–446) Милутиновић даље наводи да смо одувек имали политичку књижевност, али не и политичку критику, иако су јавности били доступни узорни аутори какав је Фредрик Џејмсон, Рејмонд Вилијамс, Едвард Саид, Гајатри Спивак, додајмо и Терија Иглтона. Ово је важно напоменути, јер је историја послератне српске драмске књижевности обележена неколиким позоришним инцидентима. С репертоара су скидане или забрањиване представе *Чекајући Гогоа* (Бекет), *Каг су цвешале тикве* (Михајловић), *Голубњача* (Радуловић), *Свети Сава* (Синиша Ковачевић), да поменемо само најпознатије случајеве. Сам Поповић наводи да му је *скинуто* пет представа.

Прилике у политици и књижевности 90-их година XX века, међутим, битно су другачије. Крај књижевног и животног пута Александра Поповића поклапа се, историјски посматрано, са радикалном негацијом комунистичког наратива. Као да је у стварности покушана реверзибилна револуција. Можда и брисање. Вредносни систем који је уграђиван четрдесет година постао је нешто чега су се сви одрицали. Историјска пракса манифестовала се кроз крвави обрачун. Ако је време 50-их постулирало наратив изградње, у 90-им је разградња била симптом времена.

У том смислу, Александру Поповићу мора се признати оно што су му, уосталом, сви и признавали, да је суштински политички ангажован писац. Његов опус, устројен као својеврсни летопис⁷, може бити читан и

7) До сличног закључка, поводом Пекићевог *Нове Јерусалима*, долази и Оливера Радуловић: “Поетичку шифру једне [од Пекиће-

као симптом де-конструктивног поступка⁸⁾ српско/југо-словенског политичког дискурса. Тиме се жели рећи да се дискурзивна пракса, коју у послератној српској књижевности артикулише превасходно бинарна опозиција: за и против, доводи у питање оним што бисмо традиционално могли назвати поетика дела и дѐла Александра Поповића. Уосталом, чак и да прихватимо полазиште по којем би Поповић био (само) антирежимски писац, који нихилистички дерогира стварност, ипак, “нихилизам, парадоксално, искупљује свет који пориче. [...] Нихилизам не може а да на идолошкој равни не понавља нихилизам говора, ону схему човекових односа према стварности која се отеловљује у говору, у његовом расколу са стварношћу коју говори. Тај раскол недвојбено и показује да је порицање света једино могуће у свету. Штавише, говор најпре мора да успостави свет који потом пориче. И тај зев говор никада не превладава. Све се збива у самој стварности и на равни концепта – у зеву између њих, у сфери симболичког, које мора бити да би био могућ историјски почетак, да би концептуализација била могућна. У том симболичком ја одмах јесам и јесам заувек, детерминисан и слободан. У симболичком јесте само парадок-

.....
 вих хроника] крије друга хроника, а сва решења су сабрана у последњој која је епилог с идејним *акцентом*, као што је мото књиге њена митска пројекција, те се, уколико се чита у континуитету, сам конституише као роман о историји човековог пада са завршном поентом” (Радуловић 2008: 328).

- 8) Фредерик Џејмсон каже: “То значи да она врста идеолошке, формалне анализе умјетничких дјела коју смо радили у модерном раздобљу, мишљења сам, више није у потпуности примјерена постмодерном раздобљу. Оно што ваља дефинирати и описати прије је нешто што ја називам културном логиком раздобља – начина на који се одвија културна производња. Сматрам да је знаковито да сте, примјерице, у студијама које су се радиле у модерном раздобљу имали као предмет једно умјетничко дјело и оно је могло бити проучавано иманентно. Мислим да данас прије имамо проблем наћи индивидуално умјетничко дјело. Ако проучавате популарне пјесме, не проучавате једну пјесму: морате проучити цијелокупни процес којим се та пјесма уврштава у читав низ присјећања на друге, повезује с прошлим гласбеним врстама....” (нав. према: Маширевић 2011: 71).

кс. Из те збрке нихилизам не успева да изађе и не може да изађе. О њој, по правилу не води рачуна. Често, он остаје код идеолошке димензије ствари.” (Кордић 1996: 136–137). Мислимо да се зев у сфери симболичног поновио, између нихилизма који налазимо у пољу рецепције Поповићевог дела и који углавном није превладан (па је писцу остао атрибут антирежимског) и текстуалне стварности Поповићевих драма које указују на превладани нихилизам, већ средином осамдесетих, у *Афери Љиљак*. У том смислу, ваљало би имати на уму књижевноисторијски концепт Саве Дамјанова: “Уосталом, чини ми се како је све јаснија чињеница да постоји један другачији континуитет наше књижевне традиције, континуитет који је и те како дуготрајан и који уште није ирелевантан. У таквом континуитету, суштински другачијем и различитом од досадашњег, најважније место могла би заузети језичко-експериментална дела, жанровски неиздиференцирани феномени (па и они који прекорачују границе вербалног, уводећи у књижевност визуелне, вокалне или сасвим ванестетске елементе), врсте које су раније маргинализоване (путописи, епистоле, ‘песме у прози’ и сл.), и још много тога што у контексту нелинеарне, интерактивне и хипертекстуалне књижевности нове епохе бива занимљивије од традиционалног канона и литерарних клишеа које он подразумева.” (Дамјанов 2008: 13)

МАЛИ ЉУДИ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Поповић се, показало се, у раним драмама⁹⁾, бави човеком и његовим местом у свету. У раним драмама поднаслови су садржавали и одредницу фарса, а кључна синтаagma појам смрти или преваре (*Љубинко и Десанка* – преварени човек, *Чарайа од сито њеши* – политички мртав човек, *Сабља димискија* – национално мртав човек и *Крмећи кас* – преварена жена).

-
 9) “Тај свет је симулакрум великог света, који су створили ‘мали људи са периферије’ и подвргава се поступку драматуршког згушњавања у толикој мери да се овај поступак може именовати хиперреалистичношћу.” (Тодорић 2012: 100).

Поставља се питање какви су људи представљени у потоњим Поповићевим драмама. Наиме, није мали број драма овог писца у којима би се покушај скицирања актанционих модела завршио као збрка линија, где свако вуче на своју страну. Разрешење проблема стратегије читања најчешће се налази у тзв. сценски неактивном материјалу (насловима, поднасловима).

Постојећа литература о Поповићу установила је топос *малој човека*¹⁰⁾ у вези са проблемом ликова Поповићеве драматургије. Наша је претпоставка да у посматраним драмама долази до извесних померања. И даље срећемо становнике периферије (углавном Београда), али се маргина појављује поред социјалне и на политичкој равни. Претпоставку да је свет дела апсолут и парадигма апсолутне истине писац трансформише у оно што ћемо у даљем тексту поредити са феноменом граничног, бордерлајном¹¹⁾.

Анализирање феномена фокусирања маргиналаца, у случају драма А. Поповића, мора дозвати неколико равни у односу на које се оријентишемо. Пр-

10) Говорећи о свету београдске периферије, што је свет ликова Поповићевих драма, Мирјана Миоциновић каже: “У њој [периферији] не живе људи тек приспели из села, него онај мали свет што генерацијама живи у предграђима и једва залази у центар, а потребан центру, јер га опслужује, у првом реду занатима и својим сумњивим пословима: снајдери, водоинсталатери, воскари, молери, лимари; затим свет периферијске забаве (кафеције, музиканти, пеливани), сиротиња без занимања, и покоји периферијски интелегент. Тај свет опстојава на класичним и оштрим опозицијама: *траг/село, мушко/женско, старо/младо, тазда/случај, мајсиор/калфа*” (Миоциновић 1996: 3).

Занимљиво је и размишљање Егона Савина: “Предмет његове [Поповићеве] пажње је његов народ. Расељен у ратним и немирним временима, измештен са својих сеоских огњишта, тај народ никад није стигао у град. Тј. до града у смислу мегаполиса. Сместили су се на предграђе, у паланку урбане цивилизације. Ту је формиран овај специфични периферијски менталитет који Аца Поповић познаје подједнако добро као и Бранислав Нушић” (Театрон 2006: 11).

11) “Према Кристивој, то стање [бордерлајн је психичко стање, Г. Т.] доводи у питање Фројдову теорију која јасно одваја свесно од несвесног. Код бордерлајна, садржаји који би требало да су недоступни свести појављују се јасно видљиви у ‘граничном’ говору и понашању.” (Петровић 2011: 10)

во, могуће је да је мали човек напосто онај ког писац бира да му се обрати¹²⁾. Литература о Александру Поповићу на више места помиње тврдњу да писац воли малог човека¹³⁾. И када бисмо имали на уму ране Поповићеве фарсе, пре свега *Љубинка и Десанку* или *Чарају од стој итељи*, *Сабљу димискију*, ова тврдња била би довољна. Међутим, већ са *Крмећим касом*, у обличју малог човека приказане су лидерске функције. Још више у *Развојном пуцу Боре снајдера*. Дакле како писац престаје да у поднаслове уноси реч фарса, он све више обликује слику света која је модификовани свет малих људи. Истовремено, политички контекст настанка драма промовише једнакост, али са проле-

12) У контексту разматрања Поповићевих извора и претеча, у смислу фокусирања малог човека, позовимо се на Валтера Бенјамина који, разматрајући нетрагичног јунака Брехтовог епског позоришта (претходна истраживања показала су да постоје извесне везе између Брехта и Поповића) каже: “Можемо поћи даље и рећи да је Brecht покушао да драмским јунаком учини онoga који размишља, па и самог мудраца. (...) Али већ је Platon врло добро shvatio nedramatičnost savršenog čoveka – mudraca. On ga је u svojim dijalozima doveo do praga drame – u *Fedonu* do praga prikazivanja stradanja Hristovih. Srednjovekovni Hristos, koji је, kako to nalazimo kod crkvenih otaca, ujedno zastupao mudraca, prevashodno је netragičan junak. Ali ni u zapadnoj svetovnoj drami nikada nije prestalo traganje za netragičnim junakom. Često u nesuglasici sa svojim teoretičarima, ta se drama na uvek nov način odvajala od autentičnog oblika tragike, to jest od grčke tragike. Taj važan ali loše označen put (koji ovde možemo uzeti kao sliku za jednu određenu tradiciju) protezao se u srednjem veku preko Hroswithe i misterija; u baroku preko Gryphiusa i Calderona. Docnije се ocrtavao kod Lenza i Grabbea i, na kraju, kod Strindberga. Shakespearovi prizori nalaze se kao spomenici na ivici tog puta, a Goethe ga је dodirnuo u drugom delu *Fausta*. To је evropski, ali i nemački put. Ako се uopšte može govoriti о putu, a не само о krijumčарском skrivenom putu kojim је zaveštanje srednjovekovne i barokne drame došlo do nas. Ta uska planinska staza, ma koliko zarasla u korov, pojavlje се danas u Brechtovim dramama.” (Benjamin 1974: 301) Ако ништа друго, из овога можемо закључити да постоје релевантне аналогије у процедурама које су пролазили Брехт и Поповић, сваки у контексту своје традиције.

13) “Јунак његових драма није митска личност, нити симбол великих идеја; то је обичан човек, изникао из средине такозваних малих, припростих и неких људи са периферије. Код њих се наивна просодушност и ведрина помирљивог оптимизма мешају са закучастом, сасвим ирационалном и зато често парадоксалном примитивном логиком малограђана.” (Палавестра 1972: 342)

терима. Дакле, стандардизација се врши по том критеријуму. Пролетер бива у политичкој пракси схваћен банално, не као авангарда него као упросечени човек, што осим што ствара логичку збрку, чини да масовна култура постане пожељан естетски образац, а једноставност, неукост и простота – идеал. Категорија авангардности пролетера је задржана, ресемантизирана и употребљена као средство корупције. Без намере да расправљамо зашто се десило, покушаћемо да покажемо какве је последице овакво стање имало на дело Александра Поповића.

Наиме, уколико се једна друштвена група тотализује, поставиће се кад-тад питање њеног идентитета. Самоспознаја је само један од елемената дефинисања. Нужно је постојање Другог у којем се огледа наше Ја¹⁴). Ако дакле пођемо од тврдње да је авангардизам “тежња да се новим револуционарним идејама измени постојеће стање” (Клајн–Шипка 2006: 58), те да је једна друштвена група (пролетери) проглашена авангардом, може ли се поставити хипотеза да је избор *малој човека* Поповићев одговор на захтеве времена? И даље, ако је то тако, и ако се авангардистичке тенденције припишу уметничкој продукцији, шта је, у случају Александра Поповића, резултат? Наводимо пример дијалога из драме *Мршва шапка*:

“МЕЛАНИЈА: (*Долази из креветца: босонога, у белој сјаваћици, као вила, и леда у чугу.*) Четрдесет и кусур година спрцасмо у своје дебело месо, а с мртве тачке се и не померисмо. (*Долази Светозар, одевен к’о војвода, са цвећем загнућим у шубару. Она му се брже-боље обраћа.*) Шта се то овде од јутрос, Светозаре, у нас све нешто дрма?

СВЕТОЗАР: (*Журно пролазећи.*) Шубара и цвеће.

14) “Метафизичко Друго је друго једне другости која није формална, другости која није пуко наличје идентитета, нити је тек отпор Истома, већ другости која претходи свакој иницијативи, сваком империјализму Истог.” (Левинас 1976: 22)

МЕЛАНИЈА: (*Добацује за њим.*) Ти оде, а не рече ми до краја. (*Војславу, обученом у љошићевску официрску униформу, који журно пролази преко сцене у сујрошном правцу.*) Је л’ се то нешто ново догодило, буразеру, преко ноћи, иза мојих леђа?

ВОЈИСЛАВ: (*Журно пролазећи.*) Догодио нам се новокомпоновани народ.

МЕЛАНИЈА: (*Добаци за њим.*) Одлазиш, а ниси ми докрајчио. (*Пелагији, одевеној у либаге и шейелук, која журно пролази у сујрошном смеру.*) И у шта сад верују, матора, знаш ли бар ти?

ПЕЛАГИЈА: (*Журно пролазећи подврисне.*) У посело весело.

МЕЛАНИЈА: (*Добаци за њом.*) Наједном му је, значи, постало, што се каже, све уз Калемегдан.

КИРО: (*Прелази преко сцене у сујрошном смеру, обучен у комићску ношњу. Носи на себи точ у који пошхо луйка.*) Нану ћемо им нанину!

МЕЛАНИЈА: А коме то, човече?

КИРО: (*Сћане јаче и све јаче луйаћи у точ.*) Ономе ко са нама неће.

МЕЛАНИЈА: (*Вице збој бубњања точа.*) Где? Где, бре, неће?

СВЕТОЗАР: (*Долеће с Пелагијом и Војславом из штри разна смера.*) У коло.

ПЕЛАГИЈА: Братско.

ВОЈИСЛАВ: Антибирокуратско.”
(Поповић 2003: 800–801)

Овај дијалог је изабран јер, с једне стране даје суд – коментар о времену, а с друге јер је типичан за оне драме А. Поповића које су ближе реалистичком проседеу. Сведочи о баналности асемблара који твори нову народну културу, инаугурисану у Поповићево време у естетски канон.¹⁵⁾ Уношење текстова културе

15) Разматрајући прилике у руској култури, Михаил Епштејн скицира прилике у западној Европи у XIX веку: “Према Џону Стјуарту Милу, Европа, која ‘свој разноврсни развој дугује мноштву струја’, око средине 19. века ‘почиње у знатној мери да губи то преимућство.

у драмски проседе и њихово пародирање, у поетичком смислу, симптом је постмодерног сензибилитета. Тај поступак колажирања биће типичан за готово све Поповићеве драме. Преобиље значења које овакав текст производи резултат је актуелизације идеолошког (четничка песма и комунистичке паролe), фолклорног (коло) и популистичког дискурса. Међутим, оно се може читати и као симптом Поповићевог односа према модерни. Према А. Јеркову “Жеђ савременог друштва за преобиљем које укида сваку реалну потребу плод је одустајања од трансценденталног. Небо више није немо, већ метафизички испражњено” (Јерков 1992а: 60). Питање статуса трансценденталног, видеће се касније, биће једно од кључних за Поповића. Напомињемо да је пример узет из драме у којој се могу назрети елементи касичне драматургије: лик, фабула, време радње.

Следећи пример је из драме *Успомене Бисе херихџерке* и он треба да илуструје како Поповић гради дијалог својих малих људи у драмама које тендирају херметичном изразу, па се због тога, на рецепцијској равни, у њима активира и наслеђе авангарде. Оно је, међутим, доведено у статус елемента транстекстуалних стратегија, и сведено на нехијерархизовани низ.

“ИСА: Сама си их бирала, Бисо, куда ћеш сад? Је л’ на збор бирача?

.....

Она одлучно тежи према кинеском идеалу – начинити све људе једнакима’. Са њим се слаже и Херцен: ‘У непосредној близини, иза угла, посвуда вреба стоголава хидра..., доминантни склоп збијеног медиокритетства (conglomerated mediocrity) Ст. Мила... Да, драги мој пријатељу, време је да дођемо до спокојног и смиреног сазнања, да је малограђанство коначна форма западне цивилизације, њено пунолетство – *etat adult*; њиме се завршава дуги низ њених снова, престаје епопеја уздицања, младалачка романса – све оно што је уносило толико поезије и мука у животе многих народа’. Са обојицом се, уза сву специфичност својих идеала, слаже К. Леонтјев: ‘Све оно лепо, и дубоко, и по нечему изузетно, и наивно, и префињено, и изворно, и каприциозно напредно, и блиставо, и чудно – подједнако се повлачи, одступа пред тврдим налетом ових сивих људи... Ја сувише волим човечанство да бих му пожелео такву, може бити, мирну али баналну и понижавајућу будућност.’ (Епштејн 2006)

БИСА: А не, језик сам вратила у корице мача... Сада идем на обалу, Исо...

ИСА: А шта те на обали чека, Бисо?

БИСА: Угинула шкољка чека ме на обали годинама... Ако је икада нађем, писаћу о њој у новинама... И таласи ће у мојим ушима шумети слично лепету смртно рањеног лабуда...

ИСА: Јер море је рањено, Бисо... И вода се трза, као што се трза кокош без главе... Али никада море неће умрети... Дотрајала земља може да се поруши, исто као човек!

БИСА: И кужни облаци могу да никну као коров!

ИСА: И са свих страна могу покуљати сећања бурно!

БИСА: То је танго ноктурно... тихо лебди кроз ноћ...

ИСА и БИСА (*Тихо зајвевају у гуеџу.*):

Честитао сам ти и ти рече: ‘Хвала’...

А да ли знадеш да се у том часу гранитна зграда мојих идеала, сруши, и смрви, и у пепео расу...”

(Поповић 2003: 411–412)

Иза ове шуме значења назире се не само тематизовање језика него и носталгија за неким великим наративом који би био мера ствари. Потрага за Другим у којем бисмо се огледали. Свет Поповићевих малих људи је изгубио аксис, али га писац држи на окупу метастабилним жанровским оквиром. Питање центра, којем би мали људи били маргина, бином мали/велики очигледно за Поповића у овој драми није актуелан. Мали људи, људи маргине, говоре туђе текстове, јер немају начин да аутентично изразе јаство. Пошто су *Успомене Бисе херихџерке*, према Радомиру Путнику праизведене 1980. можемо назначене поетичке тенденције упоредити с онима у српској постмодерној прози, која према А. Татаренку такође потири границе између елитне и масовне културе. “Реч је о типу ‘александријске’ (или ‘хеленистичке’), по својој суштини, књижевности, која предвиђа упућеност ком-

петентног читаоца не само у књижевну традицију већ и у традицију других сфера културе, па и жанровске, тривијалне.” (Татаренко 2013: 111)

АУТОПОЕТСКА ТЕКСТУРА

Нужно је, у контексту проблема *малих људи*, поменути и статус писца. Аутор се, наиме, у неколико драма оглашава практично аутопоетским монолозима. Наводимо овде примере три монолога Старца, из драме *Нећа мршваца*, који је нека врста инстанце центра. Симптоматично је да се у сва три случаја Старац обраћа Богу. Први монолог је са почетка драме, други из средине, у фантазмагоричном амбијенту, након што је Старац објавио да је одлучио да умре, а трећи у финалу драме, у сличној атмосфери, уз звуке гусала:

“**СТАРАЦ:** (*Уиалио је ламју на свом преседничком стољу у централној ложи. Он џуши шомјус и ноје држи на стољу.*) Боже, боже, шта ја радим. А ти све видиш. Зашто ме не спречиш. Јесу ли ти, заиста, угодна моја дела, желео бих да знам. Држиш ли ме ти у својој власти као што то ја чиним са својом децом. Од тебе сам се много чему научио. Да нада без вере значи сасвим мало. И да правда без силе не значи много. Те да насупрот сваком рају мора обитавати ад. За послушне и непослушне. За покорне и непокорне. (*Наједном усташе и ујаси шомјус.*) Господе, обраћам ти се, јер сам у страху да не изгубим твоју милост. Хоћеш ли ме казнити што сам посустао. Ја немам више снаге да те следим, опрости ми. Молићу ти се до краја. [...] Одавде више неће бити повратка. Гаси се свака нада.” (Поповић 2003: 84)

“**СТАРАЦ:** (*Церека се док хога ђо сцени.*) Е људи, људи! Гмизави ли сте? Слинави ли сте? Жилави ли сте? К`о црви. (*Церека се док хога.*) Е људи, људи! Како сте ми се умиљавали. Несносно сте ми се подвлачили. Много сте ми се огадили. (*Церека се док хога.*) Е људи, људи! Превртљиви ли сте. Страшљиви ли сте. За презрети сте. К`о свака фукара. (*Церека се док*

хога.) Е људи, људи! Ваше бедастоће ни на оцеђењем буњишту нема. (*Зацерека се и наједном пресече.*) А и ја сам један од нас. И то најгори међу рђавима. (*Зацерека се.*) Зато сте ме и тако здушно прихватили да вас предводим. Фуј.” (Поповић 2003: 156)

“**СТАРАЦ:** (*Пошуца се ђо сцени као ђо разбојишћу и ви- хор се лајано премеће у јуслање уз које он зайомаже.*) Аој, шта сам урадио. (*Гуслање.*) Јој, много сам се огрешо. (*Гуслање.*) Ај, како сам могао. (*Гуслање.*) Јаој, све сам упропастио. (*Гуслање.*) Боже, најгоре сам испаштање заслужио. (*Гуслање.*) Чујеш ли ме. Господе. (*Гуслање.*) Ја сам човек. (*Гуслање.*) Ја сам човек с две руке, с једним устима и без иједног репа. (*Гуслање.*) И нисам најсигурнији у своје порекло. (*Гуслање.*) Дошао сам да ми судиш, човекољупче. (*Гуслање.*) Довео сам и пет својих најверодостојнијих сведока, робова твојих. (*Гуслање.*) Дај ми било какав знак, боже, ако ме чујеш и разумеш мој плач. (*Страховиша трмљавина, и он раздрајано ђојури од једној до другој свој сведока, ђа их буди.*) Устајте, децо, бог ми је громовима потврдио да ме удостојава изласком пред његов страшни суд...” (Поповић 2003: 191)

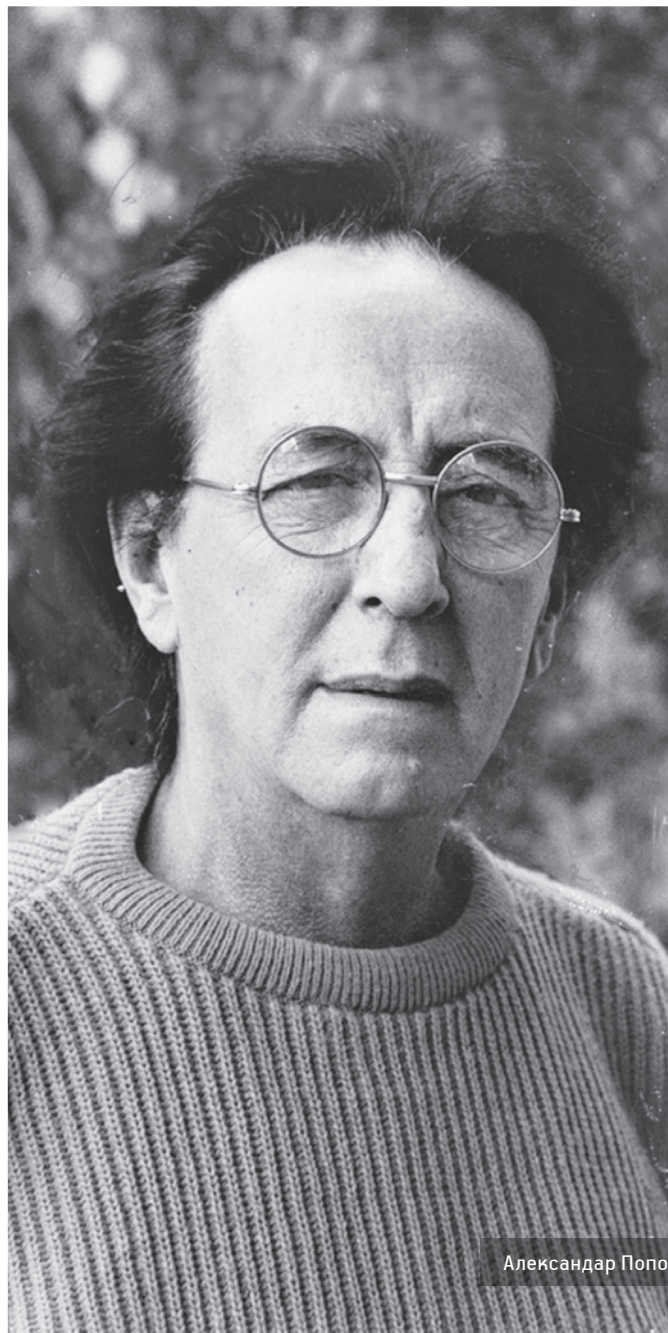
Старац, који за себе каже да је један од (малих) људи, метонимија је оних који трагају за вишом инстанцом – богом. Јер, наведени одељци садрже и веру и сумњу и очај дезоријентисаног Човека. Ово је једна од неколико типичних граничних ситуација у којима се “негативитет уписује у егзистенцијалну стварност, у нихилистичку реторику” двоумећи се да ли да одсутног затражи потпору (Кордић 1996), да ли да крене путем херменеутике бинома живот – не-живот. Мислимо да је ово важно нагласити, због бољег разумевања две тенденције у Поповићевом опусу. И она мање херметична и она више херметична, такве су зато што их условљава нестабилана егзистенција нихилистичког у стварности/писцу. Тако у оним мање херметичним “говор престаје да не казује стварност, тј. не престаје

да казује стварност. Његова супстанца је не-цела, или да то кажем такође на парадоксалан, негативан начин: није супстанцијална, не открива ни своју истину. Своју истину открива једино бол, патња, телесна патња чак. телесни бол је метафизички бол, увек истинит” (Кордић 1996: 141).

У контексту целе драме ауторски глас обликује паралелну текстуалну раван на којој се промишља писање само. То што у трећем обраћању активира гуслање, архајску (и традиционалну) форму уметничког израза, наговештава концептуалистичке тенденције унутар Поповићеве поетике¹⁶).

Дакле, феномен *малих људи*, је, на изванредан начин, феномен колектива. У Поповићевим драмама, тај колектив се идентификује, преваходно језиком, иако ћемо касније указати и на хронотопичност Чубуре, као конституента тог колектива. Писац углавном не посвећује пажњу карактеризацији лика, посебно у драмама које тендирају херметичном језичком изразу. Има случајева и да се имена ликова понављају. Све ово упућује на закључак да је Поповићев фокус примарно усмерен на колектив као медијум спекулативних поступака. Аргумент у корист овакве тврдње је и чињеница да је једна од доминантних, ако не и најдоминантнија Поповићева тема – српство, што је такође дискурс колектива. То што је реч о *малим љу-*

16) “Али чему та банализација ствари које, саме по себи, нису увек баналне? Може ли се то назвати нихилизмом и – завршити с том појавом, мирно остајући на јасној негативној одредби? Не, нихилизам је поуздано одрицање виших вредности, задовољно собом, сигурно у себи. Концептуализам је дијаметрално супротан нихилизму: то је превакавање недостојности, неосмишљености сваке од откривених сфера бића. [...] Концептуализам јесте обесмишљавање оног што знамо, ради потпунијег знања онога што не знамо. Само по себи, то знање прелази границе концептуализма, зато незнање ‘открива мрак тајанственог ћутања, које превазилази сваку светлост’ (Псеудо-Дионисије: *Тајанствено бојословље*). Ето зашто сваку просветитељску екстазу надмашују и укидају концептуалистички поступци, та техника отклањања идеолошких притисака на свест и излечења од соционеуроza – да би водила у дубину мрака који превазилази светлост, у дубину нејасноћа које превазилазе јасноћу.” (Епштејн 1998: 87–89)



Александар Поповић

дима, упућује нас на, с једне стране, могућу дискурзивну интанцу/е (мислимо на деридијанску претпоставку о нужности постојања арбитарног центра, који је ван структуре којом арбитра) ¹⁷⁾ која, овако постављена, обликују поље у којем су мали људи маргина. Њихов статус, већ смо поменули, тада, сигнализира проблем центра (те тотализујуће инстанце) у односу на који се поље оријентише. У драмама које смо посматрали, нисмо уочили да писац разрешава ово питање. Тај Други, који би био трансцендентални означитељ, идентификује се одсуством. Шта више, својеврсна пародизација или первертовање трансценденталног означитеља јесте појава писца у измењеним околностима. Он више није свезнајуће око него је дијагноза, индиција одсуства. Сва места где се Поповић појављује кроз коментар, јесу индиција одсуства и трансценденталног означитеља и његове супституције коју је донео реализам – писца.

ЈЕЗИК МАЛИХ ЉУДИ

Следећи проблем сигурно јесте језички израз. Уважавајући сложено формално наслеђе које Поповић инкорпорира у своје драме, од Менипске сатире, преко фарсе, народних комада с певањем и коначно двадесетовековне традиције авангардне драме (посебно Брехта и Јонеска), ипак морамо да се запитамо зашто, у послератној Србији, писац драмским ликовима додељује текстове који су често, на први поглед, лишени смисла, или оне који их изговарају, представљају као инфериорне.

Историјски посматрано, хијерархизујућа поларизација на центар и периферију, која садржи вредносни суд у корист центра, потиче из античке Атине ¹⁸⁾. Од те

17) О овом проблему говори и проф. Pol Fraj (Paul Fry): <http://academicearth.web3.audiodo.com/lectures/structuralism-and-deconstruction> (15:40).

18) "Frequently viewed as insensible (*anaisthētos*), the *agroikos* is characterized by the absence of a sense of humor or as lacking any sensibility for pleasure. The *agroikos*, having no refinement to speak of, no sense of the *juste mesure*, is without education, an internal savage. The city, by contrast, cultivates the qualities of elegance, intelligence, refine-

тачке полази и Авитал Ронел, разматрајући феномен глупости (*stupidity*), који нам може бити од помоћи у потрази за одговором на питање зашто Поповићеви ликови говоре тако како говоре. Библијске религије изградиле су парадигму којој је означитељ несазнатљиви Бог, што имплицира веру, а не знање (у екстремном виду оличено у максими *Sancta Simplicitas*) ¹⁹⁾, а суд о религијском дискурсу који је још увек актуелан, уобичило је просветитељство; замена теоцентричности антропоцентричнишћу поставиће човека на упражњену позицију трансценденталног означитеља, чиме ће се, као у у доба античке Атине, омогућити хијерархизација унутар људског друштва. Авитал Ронел наводи да је маргинализација популарне културе, означене као споја не-разумских појава са појавама чуда (нпр. чудесна излечења), започела још у XVI веку (Ронел 2002: 44). Међутим, оно што ће у таквом друштву постати меродавно, преселиће се са неба на поље економије. Маркс ће расправљати о отуђењу пролетера, као једном од узрока производње глупости (Ронел 2002: 56). На овим темељима и Авитал Ронел и Бернард Штиглер (Bernard Stiegler) ²⁰⁾ износе уверење да савремени свет производи глупост као оружје против радничке класе ²¹⁾.

ment." (Ronel 2002: 40) *Agroikos* се преводи као простак, сељачина, према: Аристотел 1988.

19) "We do not cognitively attain to the infinite God. All we know about God is that He is unknowable by us, both in this world and in the world to come." (Ronel 2002: 46)

20) Штиглер сматра, између осталог, да промене у економији утичу на образовни систем тако што напуштају идеје просветитељства о образовању као путу ка зрелости. Коментаришући конзумеризам, као феномен јавног простора и времена, Штиглер сматра да он једино обликује демократско јавно мњење, наглашавајући да је оно увек слабо, несигурно. У земљама демократија, она је та која је дала подстрек конзумеризму који је ликвидација зрелости, кроз системско произвођење мањина. Закржљала одговорност завршава као глупост, јер је колективна и појединачна одговорност увек повезана с разумом. (Предавање Бернарда Штиглера о постструктурализму: https://www.youtube.com/watch?v=ch_OgoR0WPs)

21) "The state is a pusher of stupidity, dealing it in strong doses to the worker: in the main, stupidity is an opiate, a weapon wielded against the working class, zapping and incapacitating it." (Ronel 2002: 57)

Корупција којом се држава служи да би контролисала масе, друго је име за масовну културу.

Позивамо се на ове, не сасвим конвенционалне савремене филозофе, јер нам се чини да је Поповић, тематизујући малог човека, дијагностиковао културолошки тренутак који је био на видику, а чији смо сведоци данас. Послератне прилике у Србији, пре свега политичка демагогија, обликовале су наопаког означитеља. Та референца индуковала је пометњу у говору, која се у неким Поповићевим драмама све више манифестовала, како се декомпоновао политички систем. Наводимо још један пример дијалога из драме *Усиомене Бисе херихтерке*:

ИСА: Благо због тога Тиси и Лиси, јер кад остаре, остаће им најлепши дар живота: мудрост.

БИСА: Ја сам пре за машту, Исо.

ИСА: Ја сам пре за ташну, Бисо.

БИСА: Али зато никад ниси био за ташту, Исо.

ИСА: Ако бих бирао од два зла мање, определио бих се ипак за башту, Бисо.

БИСА: Зато што се ниси опарио, не хладиш врелу кашу, Исо.

ИСА: Е, па боље 'јашта', него 'свашта', Бисо, то је моја девиза.

БИСА: Мало речи, више фразе.

Испод шушке, озго риза.

Већа глупост, мања мудрост.

Ред сланине, па ред меса.

ИСА и БИСА (*Улас*): Ред сланине, па ред меса."²²

(Поповић 2003: 419–420)

Овај дијалог могао би се посматрати као пример асоцијативног повезивања, што је једна од Поповићевих техника гомилања значења, али је, такође, веома занимљив за проблем постулирања теме глупости, у свет малих људи. Иса и Биса, након што Иса констатује да није успео да се домогне ташне, која је метонимија доброг радног места, те да се није опарио (дошао до пара), дефинишу своју животну филозофију која је

оличење кетмана: треба имати шушке (новац), али не јавно, јер је за јавност риза (мантија је овде синегдоха скрушености); не треба паметовати него се правити глуп. Завршни стих *ред сланине, па ред меса* ознака је упросеченог менталитета, који зна да је костим глупости најбољи костим за преживљавање. Поповић за овакав став има претече у књижевности. Један од њих свакако је Кочићев лик Давида Штрпца.

Само у драмама у којима преовладава фантастички дискурс, Поповић је нескривено пустио своје јунака да дискутују трансценденталног означитеља, што је, узгред буди речено, такође могуће коментарисати у светлу феномена *лупиосџи*. Концепцијом драме *Афера Љиљак*, у којој се у Еденском врту сусрећу старозаветни пророк, старогрчки мудрац, алегорија логичког расуђивања и мали човек, Поповић ће у цивилизацијски код покушати да реинтегрише бога/јунака, односно да свету врати логос.

Дакле, сматрамо да у случају драма Александра Поповића не можемо говорити само о пишевој симпатији према малим људима. Он конструише ликове и кроз њихов говор и поступке тематизује глупост, наивност, безазленост, као симптоме теме којом се у појединој драми бави. Такав поступак јесте у основи морализаторски и сматрамо да је потврда претпоставке да писца не занимају студије ликова него текстуална појавност културе.

МОГУЋИ ОДГОВОРИ НА ПИТАЊЕ: ЗАШТО?

Уколико тражимо образложење за овакву констатацију, дискусија о постмодернизму како га види Михаил Епштејн, јесте могући пут.²²⁾ Наиме, постоје

.....
22) Теза Михала Епштејна, првасходно изложена у књизи *Вера и лик*, јесте да "совјетски атеизам може бити разматран као парадоксални развитак апофатичке теологије, као њен следећи корак, који доводи до брисања саме 'теичке' и 'теолошке' компоненте. Бог остаје не само без свих својих атрибута него и без самог предиката постојања. Безбожје и безверје као да постају природан закључак апофатичког одрицања бога и брисања свесне вере (Епштејн 1998: 17). На овим темељима, позивајући се на Берђајева, Епштејн XX век назива *новим средњовековљем*. "Али ако се 'ново средњове-

извесне сличности између прилика у Русији и касније Совјетском Савезу и прилика у српској култури. Ово констатујемо на основу следећих чињенице: обе културе су доминантно словенске, обе своје религијско утемљење имају у православном хришћанству, обе су биле претежно руралног типа у тренутку када се опредељују за покушај да, у једном тренутку свога развоја, изграде комунистичко, односно социјалистичко друштво²³). Као што је то био случај и у српској култури, “Русија није доживела Ренесансу и Реформацију и прикључила се покрету европске секуларизације у релативно одмаклој његовој етапи, у доба Просвећености. На тај начин, органска веза хришћанства и хуманизма, хришћанства и индивидуализма, Божанског и људског, која је успостављена у европској култури епохе Ренесансе и Реформације, остала је туђа руској култури, где су се оба ова пола појавила истовремено, у својој растућој подвојености. У осамнаестом и почетком деветнаестог века руска култура брзо и успешно, напредујући у општеевропском окриљу, прелази етапу просветитељске секуларизације – од Ломоносова до Пушкина.” (Епштејн 2006)

.....
 ковље’ не изједначава механички са старим средњовековљем и ако се дозволи померање читавог религиозног вектора у област несвесног, тада се слика ХХ века мења и добија духовну дубину. ‘Ново средњовековље’ не поништава процес секуларизације него му даје другу димензију, религиозну основу. Суштина је у том што се религиозно током секуларизације отуђује од људске свести и добија форме несвесног, а несвесно превазилази ниво и размере човекове индивидуалности.” (Епштејн 1998: 28) У доба тоталног отуђења човека од себе самога “уметност ХХ века, а поготову постмодернизам, јесте уметност у име неког Другог: аутор брише свој потпис, јер за њега говори Оно – Језик или Несвесно. Управо у том смислу може се говорити о новом средњовековљу, јер оно поново лишава човека централне позиције у универзуму и то место препушта – Другоме. Али, особеност овог новог, у поређењу са ‘старим’ средњовековљем, састоји се у његовој апофатичкој скривености: оно не може бити разјашњено за индивидуалну свест а још мање за масовну веру, оно не може постати предмет религиозног погледа на свет, оно не може чак ни да добије име ‘Бога’. Постмодернизам инсистира управо на инородности и неизречивости тог Другог, којим се не може овладати ни историјски ни научно, ни теолошки.” (Епштејн 1998: 32)

23) Сетимо се само Зоговићевог позива да се пише о *нашем сељаку*.

Руски утицај на српске културне²⁴) и политичке²⁵) прилике био је и остао значајан. Обе културе имају респектабилно авангардно наслеђе²⁶) које се на контроверзан начин уграђује у пројекат социјализма/комунизма. И коначно, аналогија се може успоставити и на статусу нихилистичког поимања света, у апофатичкој религијској мисли.

Други члан у овој бинарној опозицији (поједностављено речено, Русија: да – Русија: не), међутим, јесте ванкњижевна чињеница информбировског сукоба, који је с једне стране био еманципујући за политички дискурс, али је, с друге, значао још једно убиство квази-бога. Наводимо, у том смислу, речи Илије Човоровића из *Балканској шпацијуна* Душана Ковачевића: “Ја сам држ’о његову слику пет година, к’о икону, и држаћу је поново, кад-тад!” (Ковачевић 1987: 266).

ВЕЧНИ ПРОБЛЕМ ПОЛИТИЧНОСТИ

Александра Поповића прати распрострањено веровање да је политички ангажован писац, који је својим делом, неретко представљао опасност за владајући режим његовог доба. Поповић, наиме, користи методологију и левичарске уметности, која је оставила респектабилно наслеђе, као што је и поступак радикалног преиспитивања, суштински левичарски,

.....
 24) О утицају руске културе на српску, од друге половине XVII века види:

http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-2.html#_Toc515702748
http://www.rastko.rs/isk/isk_04.html#_Toc412458887

25) О руском утицају на српске политичке прилике у XIX веку у: Петровић 1995: 69.

26) Однос према културном наслеђу, па тако и наслеђу авангарде, непосредно после рата, у Југославији је такав да је “критици изложено [од старне агитпропа] и стваралаштво београдских надреалиста Марка Ристића, Милана Дединца, Душана Матића, Александра Вуча, Коче Поповића, Ђорђа Костића и других. Сви наведени писци, песници, сликари и критичари, уколико су наставили да делују у културном животу, нису се у првим годинама након победе револуције позивали на своје раније стваралаштво, већ стварају у духу новог времена, жигосу све преживело и тиме доказују своју партијност” (Димић 1988: 68).

уколико је умесно уопште користити овакву терминологију у постидеолошко време. Међутим, такав поступак уочен је и у српској постмодерној прози. Како пише Сава Дамјанов, коментаришући појам критичке димензије те књижевности, она “не даје, као у неким ранијим раздобљима, апсолутни примат социјалној и политичкој боји (мада су у српској постмодерни присутни и ови моменти), него је интензивно усмерена и ка низу других области: научној, културолошкој, филозофској, морално-етичкој, масмедијској, историјској, књижевно-теоријској, па и самој књижевно-уметничкој. Осим тога, критичка димензија српске постмодерне прозе не испољава се у симплификованом виду, кроз директан, тенденциозан критички дискурс, већ се служи суптилнијим уметничким средствима као што су иронија, пародија, персифлажа, пастиш, деконструкција, металитерарност...” (Дамјанов 2002б: 40).

Тако су неке представе, постављане по Поповићевим текстовима бивале забрањиване, експлицитно или другачије, неке су биле изнимно популарне јер су разумеване као политички субверзивне, но све то јесте историја рецепције Поповићевог дела. Иако је уз овог писца везано мноштво усмених предања, која стварају

донекле митску ауру око личности и дела, и летимичан преглед наслова новинских чланака, објављиваних у време сценског појављивања појединих Поповићевих текстова, показује монолитан рецепцијски дискурс. Његову монолитност чини, сасвим легитимно, опредељивање за и против, када је реч о Поповићевом делу. То је у духу доба у којем Поповић пише, али за наше разматрање заправо није од велике помоћи, пошто мало сазнајемо о иманентној поетици дела. Она је најчешће и биле предмет забуне²⁷⁾. Тако су поетички најблиставија места Поповићевих драма разумевана само као криптограми²⁸⁾ политичког дискурса. У суштини, верујемо да је код Поповића реч о деконструкцији два велика наратива: српства и историје. Оба подразумевају и јунаштво.

.....
27) Постоји прича, коју потврђује и Александар Поповић, да је, после читања драма, прва реакција Бојана Ступице било питање: Да ли је тај човек луд? Пашић: <http://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem/>.

28) “Текст написан тајним писмом који се може прочитати само дешифровањем (помоћу одређеног кључа), јер су елементи изворног текста (слова, слогови, речи) замењени другим знацима по одређеном систему.” (РКТ 1992: 405)



Пише > Љиљана Чекић

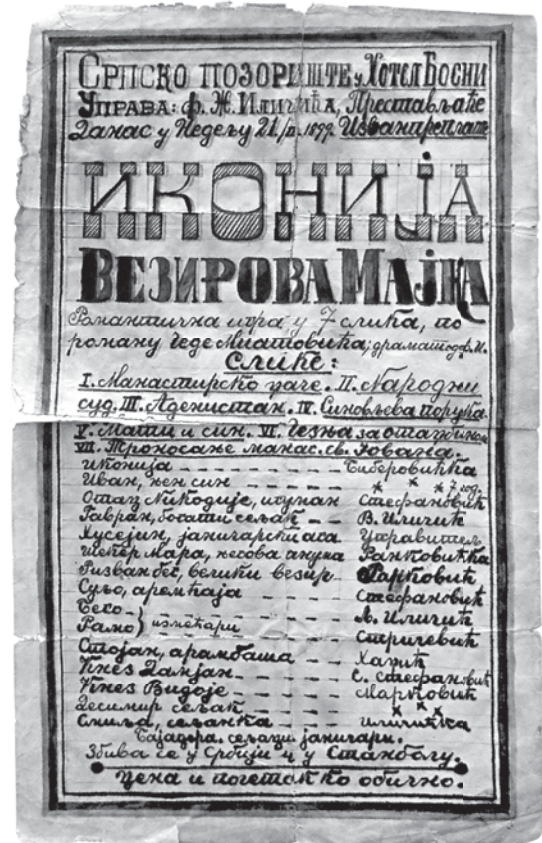
Позоришни живот на простору Врбаске бановине од средњег вијека до оснивања бановина (2. дио)

Позориште под Аустроугарском (од 1878. до 1918)

УТИЦАЈ ПУТУЈУЋИХ ГЛУМАЧКИХ ТРУПА

Први обновитељи позоришног живота у Босни и Херцеговини биле су српске, ријеђе хрватске трупе, чију публику је чинило домаће становништво и трупе које су играле на њемачком језику. Међу најзначајнијим српским и хрватским дружинама била су путујућа позоришта Фотија Ж. Иличића, Ђорђа Протића, Петра Ђирића, Јосипа Маричића, Драгутина Крсмановића, Мике Стојковића, Николе Бате Симића и др. О односу власти према српским односно њемачким позоришним трупaма Јосип Лешић наводи: Док су српска пушћујућа позоришта била присиљена да савладавају бројне административне и полицијске препреке и ошћоре, њемачке дружине су у исто вријеме радиле и дјеловале уз свесрдну подришку власти, обасијане разним поћодностима и бенефицијама.¹⁾

Најангажованија њемачка путујућа трупа било је Градско позориште (Stadttheater), које је у Сарајеву основао и водио Хајнрих Спира 1881. године.



1) Јосип Лешић, *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, Библиотека културно наслеђе Босне и Херцеговине, Свјетлост, Сарајево 1985, стр. 101.

Плакат из 1899. године, Архив Републике Српске

У прво вријеме између аустријских и српских путујућих позоришних трупа постојала је суштинска разлика. Док су српске трупе углавном играле патриотско-историјски репертор са намјером да помогну национално буђење народа који је вијекове провео у ропству, њемачке трупе су имале забављачки, оперетско-кабаретски репертоар са циљем да отупе оштрицу националне свијести, намећући своју културу на забаван, али агресиван начин. Српске трупе су наилазиле на низ проблема од стране власти, политичке прогоне и цензуре, док су аустријске биле ослобађане разних такси, а обезбјеђиван им је и удобан простор за играње представа.

На окупираном босанском тлу нова власт је покушавала да наметне своју културу и своје системе вриједности. Са том намјером прво је досељавала своје држављане, којима је бесплатно давала земљу, а које је локално становништво погрдно називало “куфераша”. Недуго затим на исте просторе стигао је већи број позоришних дружина. У почетку, због језичке баријере, публика аустријских путујућих трупа била је углавном из редова досељеника.

Долазак страних дружина на територију БиХ није био само одраз културне политике нове власти и духовних потреба досељеног становништва. Појава биоскопа током прве деценије 20. стољећа узроковала је велику кризу у позоришном животу. Овај нови облик друштвене забаве условио је театарски транзициони период у коме је позориште морало да докаже своју самосвојност и неопходност. Аустријске трупе које нису биле довољно ангажоване на подручју на коме су настајале, проширивањем Царевине почињу да освајају нове просторе и тако стижу на територију Босне и Херцеговине.

На репертоару домаћих трупа били су углавном историјски комади. Процедура за добијање дозволе за играње српских позоришних трупа била је изузетно компликована. Ристо Бесаровић наводи да су захтјеви за гостовањем позоришних трупа

Ђорђа Протића и Фотија Иличића у Бањој Луци 1881. године окупационе власти упорно одбијале. Такав став *произилази из увјерења да би присуство поменутих позоришних дружина могло изазвати, код једног дијела босанског становништва, за окупациону управу нежељене политичке посљедице.*²⁾

Протићева трупа је и 1881. тражила дозволу од аустроугарских власти за гостовање у Босанској Крајини. Иако је репертоар био састављен од комада неутралне тематике, ова позоришна дружина није добила дозволу за играње. Не може се са сигурношћу тврдити да ли је такав репертоар настао избором Ђорђа Протића или су га претходно цензурисале окупационе власти. Упркос непосједовању важеће дозволе, ова трупа илегално игра у Босанској Костајници и Босанској Градишци, користећи стару дозволу. Податак да је Протићева трупа 1881. посједовала стару дозволу упућује на закључак да су и раније гостовали током аустроугарске владавине, само о томе не постоји писана потврда.

Колики је значај гостовању путујућих трупа придавала нова власт говори и податак да се 1881. о томе водила преписка између два аустријска министарства (Министарство спољних послова и Заједничко министарство финансија), Земаљске владе за Босну и Херцеговину, Окружне области у Бањој Луци, Котарског уреда у Босанској Костајници и Земаљске владе у Загребу.³⁾ Није познато да је иједна трупа 1881. добила дозволу за играње на територији БиХ.

Током љетне турнеје 1883. позориште Хајнриха Спире гостовало је у Бањој Луци и Босанском Броду. Аустријске позоришне дружине нису имале добар одазив код локалне публике, иако су својим репертоаром

2) Ристо Бесаровић, *Из културне прошлости Босне и Херцеговине*, “Веселин Маслеша”, Сарајево 1987, стр. 41–42.

3) Видјети више: Р. Бесаровић, “Неки значајнији моменти у културном развоју Бањалуке 1878–1918”, *Из културне прошлости Босне и Херцеговине*, 1987, стр. 41.

подилазиле скромном укусу гледалаца играјући оперете, лакрдије и водвиље.

Годину дана након гостовања Спириног позоришта, 1884. године Српско позориште Фотија Иличића успијева да добије право за гостовање у Крајини.

На цијелој територији Босне и Херцеговине тешко су добијане концесије за путујуће дружине, а посебно компликована ситуација била је не простору Босанске Крајине. *Аустроугарске окупиционе власти су, с обзиром на српску већину у Крајини, нерадо одобравале постовања позоришних трупa из Србије и Војводине у Бањалуци.*⁴⁾ Тако је трупа Ђорђа Протића играла своје представе у Сарајеву и Мостару 1878. и 1879. године, док је тек у фебруару 1884. добила дозволу за играње у Бањој Луци. О овом гостовању *Сарајевски листи* извјештава да су представе одигране *на велико задовољство тамошње публике.*⁵⁾ У вријеме када Протићева трупа напушта Бању Луку и одлази у Сарајево, њемачка позоришна трупа Хајнриха Спире по други пут долази на гостовање у град на Врбасу.

Протићева трупа поново гостује у Бањој Луци у децембру исте, 1884. године. *Сарајевски листи* наводи да је гостовање почело представом *Дон Цезар од Базана* Адолфа Денерија и Филипа Диманоара и да је трупа већ тада имала 75 абонената, што је био јасан знак да би могла имати *ваљан материјални усјех.*⁶⁾ Познато је да је ова дружина на турнеји по босанским градовима 1884. играла представу Јована Суботића *Крсти и круна или Крунисање Стевана Немање краља српског.*

Иличићева глумачка дружина гостовала је у Босанској Градишци 1882. и 1884. године. Српско народно позориште или Народно позориште Фотија Иличића поново је боравило на територији која ће се од 1930. звати Врбаска бановина. Било је то 1886. у Босанској

4) Предраг Лазаревић, *Преокупације или књижевне изложбе=позориште*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево 2005, стр. 278.

5) *Сарајевски листи*, Бр. 20. Сарајево, 21. 2. 1884, стр. 3.

6) Видјети више: *Сарајевски листи*, Бр. 145. Сарајево, 19. 2. 1884, стр. 2

Градишци, Добоју и Дервенти. На репертоару је, поред националних комада (*Зидане Раванице* Атанасија Николића, *Бој на Косову* и *Крсти и круна* Јована Суботића, *Смрти Стефана Дечанског* и *Женидба и удаба* Јована Стерије Поповића и *Змај од Босне* Хамида Шахиновића-Екрема) било и неколико посрба и комада са пјевањем. Идуће, 1887. године, ова трупа поново гостује у Дервенти и Добоју, након чега настаје пауза. Послије пет година континуираног дјеловања Иличићево Српско народно позориште три године (од 1889. до 1892) не успјева од аустроугарске власти да добије концесије за гостовање.

У Архиву Републике Српске чува се оригинални, руком писани плакат, из кога се види да су Фотијеви глумци гостовали у Бањој Луци 21. 2. 1899. и одиграли романтичну игру у седам слика *Иконија везирова мајка.*

Због поострене цензуре поједине трупе неутрализују свој репертоар да би обезбједиле дозволу за гостовање. Такав је био случај са Народним позориштем Петра Ђирића, које је 1893. у Бањој Луци играло лакрдије, водвиље, романтичне мелодраме и сентименталне позоришне игре са пјевањем. Познато је да путујуће позориште Петра Ђирића још једном долази на гостовање. Хроничар бљежи да је током 1896. *прокрстиарило Босну и Херцеговину од Добоја и Зенице до Мостара.*⁷⁾

Прво професионално позориште у Босни и Херцеговини основао је у Тузли Михајло Црногорчевић, 30. 4. 1898. Црногорчевићево позориште под називом Прво српско позориште у Босни и Херцеговини гостовало је и у Босанској Крајини исте године када је основано.

Почетком 20. вијека хрватска позоришна трупа Јосипа Маричића играла је у Бањој Луци. Након више од двије деценије, тачније 1932. у *Књижевној Крајини*, Божидар Весић помиње то гостовање поводом Маричићевог играња у представама Народног позоришта Врбаске бановине. Он наводи: *Пре двадесет и неколико*

7) Видјети више у: Ј. Лешаић, *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, 1985, стр. 133–135.

јодина, *Г. Маричић се бавио са својом позоришном трупом у Бањој Луци.*⁸⁾

Дружине које су долазиле из Новог Сада и Београда (ријеђе из Загреба и Осиека) играњем комада из национално-романтичарског репертоара преузимале су функцију књига и штампе. Колико тешко су добијале дозволе за играње јасно говори случај Николе Бате Симића. Овај рођени Бјељинац, успио је да стигне и до Цариграда, али дозволу за играње у Босни није добио ни након жалбе Бењамину Калају 1895. године. Тек четири године касније, 1899. одобрено му је да води Позоришно друштво под именом Српско позориште уз строгу полицијску контролу и цензуру, иако су на његовом репертоару били тзв. “кашаштик”-ови (Kassestück), као што су *Ивкова слава*, *Ћуго*, *Три бекрије*, *Кошћана* и др.

Путујућа трупа познатог глумца Миливоја Мике Стојковића⁹⁾ често је гостовала у босанским градовима. Љубица Јовановић Дада, која ће постати једна од чланица првог ансамбла Народног позоришта Врбаске бановине, једно вријеме учила је глуму и играла у његовој путујућој трупи.

Треће босанскохерцеговачко, а друго стално сарајевско позориште¹⁰⁾ Душана Зорића Драгоша, под називом Позоришно друштво Драгош, гостовало је у Бањој Луци крајем новембра 1906. када је *необично добро примљено. Оцјењено је као најбоље друштво које је посјетило град и које је јружило ријетко уживање својим*

8) В. “Позоришна хроника; “Гостовање г. Јосипа Маричића и Г-ђице Наде Бабић”, *Књижевна Крајина, Књига III, Бр. 2.* Бања Лука, фебруар 1932, стр. 153.

9) Миливоје Мика Стојковић (Београд, 9. 3. 1861 – Загреб, 31. 6. 1925) био је један од најбољих српских глумаца и изузетан редитељ-педагог. Једно вријеме био је ангажован у Народном позоришту у Београду, затим у позориштима у Загребу и Осиеку. Због немирне природе и боемског духа често је напуштао ангажмане и оснивао властите глумачке трупе.

10) Прво стално сарајевско позориште било је “Прво босанскохерцеговачко српско позориште Богољуба Николића”.

како класичним, тако и модерним репертоаром.¹¹⁾ Пред бањолучком публиком одиграли су сљедеће комаде: *Ревизора* Николаја Василевича Гогоља, *Авенти* Хенрика Ибзена, *Пројаси* *Содоме* Хермана Судермана и *Дон Цезара од Базана* Денерија и Диманоара. Током боравка трупа је увјежавала нове комаде (*Максим Црнојевић* Лазе Костића, *Хамлеј* Виљема Шекспира, *Свети* Бранислава Нушића *Часи* Хенрика Судермана, *Черташки живоји* Анрија Миржеа и Теодора Баријера и *Насљедник* Жила Санда и Емила Ожјеа). Почетком 1907, након потпуног неуспјеха у Сарајеву, гдје је било отказано шест представа, трупа је кренула на турнеју по другим босанскохерцеговачким градовима (Јајце, Вакуф, Кључ и др.). Котарски предстојник у Дервенти одбио је молбу за продужење концесије, што је убрзало распад трупе.

Трупа Фотија Иличића је на својој посљедњој турнеји по Босни гостовала, између осталих градова, и у Санском Мосту и Босанској Градишци. Репертоар је био састављен од мелодрама, романсираних историјских и фолклорних комада са пјевањем. Након финансијског слома и плијенидбе реквизите, кулиса и личних ствари 1908. године Српско народно позориште Фотија Иличића преузима Божидар Николић. Из Славонског Брода трупа одлази у Прњавор, гдје игра под веома тешким условима. На гостовању у Дервенти задржава се мјесец дана (28. 2. 1909 – 31. 3. 1909), након чега се накратко враћа се у Прњавор, који напушта због хладноће, јер је једини могући простор за играње представа био под ведрим небом. У оквиру исте турнеје позориште је гостовало и у Бањој Луци, Приједору и Босанској Градишци, чиме је четрдесетогодишње играње Иличићевог позоришта по БиХ градовима било завршено.

Позоришне трупе које су долазиле током прве деценије 20. вијека биле су малобројне, без промишљеног репертоара, са сведеном или непостојећом сценографијом и костимографијом. Сурове финансијске

11) Ј. Лешвић, *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, 1985, стр. 160.

прилике условљавале су начин рада оваквих дружина. Материјална добит, као и национална структура публике диктирала је избор комада.¹²⁾

Професионална позоришна труппа Стјепана Јурковића гостовала је у Бањој Луци у октобру 1907. О том догађају *Ошацибина* билијежи: *Ових дана налази се у нашој средини позоришна дружина С. Јурковића. Ми нашег чичу Јурковића познајемо већ дуго година као доброг умјетника и човјека од карактера. У недјељу давао је комад "Непријатељи свога народа" од велике руске писца Лава Толстоја. Комад је одигран врло лијепо ие је заслужио многе више похвале од стране публике – а и веће похвале.*¹³⁾ Аутор текста не наводи када је Јурковић раније гостовао у Бањој Луци.

Како је најављено на плакату, прва одиграна опера у Бањој Луци била је *Последњи Обреновићи (Крвава ноћ на пријестолу)* у извођењу Позоришног друштва Петра В. Ђирића. Представа је одржана 10. (23) 8. 1910. у новосаграђеној Арени преко од Балкана.¹⁴⁾

Позориште Миливоја Мике Стојковића кратко је боравило у Босанској Крајини, јер су га након одигране представе *Својан Сонски, комински војвода*, у Бањој Луци 7. 6. 1914. локалне аустријске власти протјерале, због садржаја овог националног комада који је оцијењен као провокативан.

Однос аустроугарске власти према позоришним труппама са "превасходно националним репертоаром" јасно се види из коментара Боривоја Јевтића, који наводи: *Колико су ове пушугуће труппе биле неопходне режиму карактеристике најбоље ова чињеница: покрај шикана којима су биле изложене, оне су морале да моле од власти и изузетна допуштања за представе, а све руко-*

12) Нпр. Казалишна труппа Драгутина Крсмановића на свом репертоару имала је и дјела из српске драмске литературе (*Бој на Косову, Дјевојачка клења, Аравини*).

13) "Домаће вијести", *Ошацибина*, Бр. 17, Бања Лука, 5. 10. 1907, стр. 3.

14) Видјети више: Р. Бесаровић, *Из културне прошлости Босне и Херцеговине*, 1987, стр. 50.

*иисе најављеној репертоара остављале су на милости и немилости црвеној оловци режимској цензора који је – може се већ мислити – био неумишан. Па и саме представе нису биле допуштене уз живљу рекламу, а даване су обично на варошким периферијама.*¹⁵⁾ Ономогућавање сваког облика буђења националне свијести код становника Босне и Херцеговине, нарочито код Срба, био је један од важних задатака нове власти. Путујуће дружине биле су мисионари не само позоришног него и националног буђења.

Мата Милошевић закључује: *Пушугуће труппе имале су своју свесту прошлости, којој треба одати заслужено признање. Оне су вршиле један од најважнијих националних задатака по свима, онда још неуједињеним крајевима. Оне су биле национални понос и биле постојећа идеја ослобођења и јединства. Од њих се нису увек изражила високо уметничка настојања, мада су она, неретко, појединачно, била несумњива. Гледане су у њима, пре свега лучиноше најсвећелијих националних идеја. Као такве, ове труппе дочекиване су са љубављу и ентузијазмом.*¹⁶⁾

Услед дугогодишњег непостојања дневне штампе на територији Босанске Крајине и спорадичног извјештавања о позоришним догађајима, слика позоришног живота за вријеме Аустроугарске не може бити у потпуности реконструисана. Информације о појединим догађајима добијају се посредством других извјештаја са закашњењем које је понекад дуго деценијама. Иако слика позоришног живота није блистава, она ипак ствара позитивну атмосферу и припрема позоришну публику за предстојеће театарске догађаје у којима ће дати значајан допринос утемељењу професионалног позоришног живота у Крајини.

15) Преузето из: Ристо Бесаровић, *Из културној живојни у Сарајеву под аустроугарском управом*, "Веселин Маслеша", Сарајево, 1974, стр. 45.

16) Мата Милошевић, "Позоришни преглед; Бановинска позоришта", *Књижевна Крајина, Књига I, Бр. 4*, Бања Лука, април 1931, стр. 161.

ПОЗОРИШНИ АМАТЕРИЗАМ

На територији Босанске Крајине позоришни аматеризам почиње значајније да се развија за вријеме Аустроугарске владавине. *Код Срба нарочито у вези са светосавским забавама, учествовале су дилетантске представе у свима главнијим местима Босне и Херцеговине. Наши први књижевници А. Шантић, Ј. Дучић, С. Ђоровић, улазе и међу прве позоришне дилетанте.*¹⁷⁾

Сва културна друштва тог времена била су национално одијељена, па се и позоришни живот развијао у различитим националним оквирима. Без обзира на разнородност драмске литературе која је била полазиште у припремању представа, међусобни утицај био је несумњив. Свако културно друштво је припремало играчке, драмолете, једночинке и друге мање облике позоришних представа, најчешће у оквиру властите националне драмске литературе. По угледу једних на друге, ријетко се дешавало да нека значајнија светковина прође без позоришног чина. Из оскудно сачуваних програмских листова који свједоче о културним догађањима која су се одржавала у оквиру значајних прослава, сазнајемо о позоришном животу који “на мала врата” улази на јавну сцену. Године 1883. поводом светосавске светковине¹⁸⁾ изведена је, између осталог, и представа *Љубавно писмо* Косте Трифковића.¹⁹⁾

Пјевачка друштва су организовала сијела за своје чланове и њихове госте. На тим окупљањима читани су одломци из појединих књига, држана предавања из разних области науке и културе и играни позоришни комади мањег обима. Сијела су била значајан облик ширења националне културе и умјетности.²⁰⁾

17) Владимир Ђоровић, *Босна и Херцеговина 1925*, <http://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/corovic/bih/vcorovic-bih-kultura.html>, 11. 2. 2009.

18) Један број позивница за светосавске балове сачуван је у Музеју Републике Српске.

19) Видјети више: *Сарајевски лист*, Бр. 13, Сарајево, 3. 2. 1883, стр. 2.

20) Видјети више: *Фелџон о старој Бањалуци, О културном и друштвеном животи устаре Бање Луке (9)*, Глас Српске, <http://www.glassrpske.com/drustvo/feljton/O-kulturnom-i-drustvenom-zivotu-stare-Banje-Luke-9/lat/7645.html>, 7. 5. 2008.

Српски позоришни ентузијаста у Бањој Луци стварају прве дилетантске представе у организацији Српске читаонице, а хрватски у оквиру драмске секције Хрватског пјевачког друштва “Нада”. У оквиру Српског пјевачког друштва “Јединство”, које је основано 1892, поред тамбурашког оркестра, радила је и дилетантска драмска секција. На њеном репертоару били су популарни позоришни комади: *Ђуго* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, *Сађурица и шубара* Илије Округића, *Два цванцика* Милована Глишића и др., који су играни као дио свечаног програма разних прослава. На Ваведење 1896. Српска читаоница у Бањој Луци приредила је забаву са игранком. Поред музичког дијела програма одиграна су и два позоришна комада, *Клин клином* Шарла Гијома Етјена и *Свекрва* Мите Калића.²¹⁾

Поводом светосавске прославе 1902. одигран је Нушићев *Кнез Иво од Семберије*, о чему је извјештавао загребачки *Србобран*, гласило Самосталне српске странке у тројединици. Овај часопис је објавио и да су на забавној вечери бањолучког *Јединства*, која је одржана 1903. у просторијама хотела “Босна”, одиграни *Ђуго* Веселиновића и Брзака и Нушићев *Кнез Иво од Семберије*. Идуће, 1904. године, на Велику Госпојину, 28. 8. одржана је Забава са игранком у жељезничком ресторану. Поред музичког дијела програма одиграна је и једночинка Косте Трифковића *Школски надзорник*. У част Доситеја Обрадовића, 30. 4. 1911. Српска омладина је у дворани Државне више дјевојачке школе у Бањој Луци играла комад *Кнез Иво од Семберије*. Подружница Хрватског потпорног друштва “Напредак”, 5. 1. 1911. организовала је забаву “Напретка дана”, у оквиру које је одиграна бурлеска *Сан*. Лист *Ошацибина* је објавио да је на забави Српског занатлијског удру-

21) Исто

жења одржаној у Бањој Луци, 8. 1. 1912. године приказана и Шантићева *Хасанатиница*.²²⁾

У оквиру првог бањолучког Јеврејског националног друштва “Кадимах”, основаног 1911, постојало је Дјевојачко друштво “Дебора” и женско добротворно друштво “Есперанса”, која су приређивала приредбе и правила позоришне представе са темама из прошлости јеврејског народа.

С обзиром на то да је сачуван мали број писаних текстова који могу послужити као извори за проучавање позоришног живота, може се закључити да исти није био значајније развијен. Представе су се најчешће изводиле као дио свечарског програма великих празника (нпр. Светосавски бал), разних јубилеја и годишњица. *Све су то биле спорадичне акције, обично у оквиру националних манифестација, које нису могле прерасћи у организовани покрет за позориште.*²³⁾

Велики недостатак у процесу истраживања било је непостојање дневне штампе која би забиљежила локалне догађаје. Тако потврду постојања једне веће аматерске дружине налазимо у *Сарајевским новинама*, у којима је наведено да је бањолучка позоришна трупа П. В. Ђорића гостовала у Сарајеву у октобру 1893. Трупа је имала 18 чланова и одиграла је 12 позоришних представа. Зна се да је играна драма *Бој на Косову* Јована Суботића.²⁴⁾ Тешко је повјеровати да је Ђорићева трупа једина позоришна дружина која је егзистирала у Бањој Луци за вријеме аустроугарске окупације. Ако је Ђорић успио да организује гостовање и прикаже 12 представа са 18 глумаца-аматера, дјелује готово невјероватно да нико од тих људи није наставио да се бави театром. Полазећи од чињенице да је Ђорићева трупа гостовала у Сарајеву, логично произилази да је

22) Видјети више: Р. Бесаровић, *Из културне прошлости Босне и Херцеговине*, 1987, стр. 44.

23) П. Лазаревић, “Оснивање професионалног позоришта у Бањалуци”, *Пушеви XXVI*, Бањалука, 1980, стр. 108.

24) Видјети: Ђорђе Микић, *Бања Лука, Култура трајанског друштва*, Институт за историју, Бања Лука 2004, стр. 154.

играла представе и у свом граду, али то нигдје није остало забиљежено.

*Ако је шшамџа, бањалучка и друџа (џрвенстџено сарајевска и заџребачка) оскудна џодаџима из којих би се моџла стџвориџи ма и џриближно џачна џредстџава о инџензиџеџу џозоришноџ живоџа у Бањалуџи 1878–1918. из ње се иџак може изџуџи несумњив закључак да је грамска умџеџносџ у инџерџреџаџиџи џлумаџа џуџуџуџих џозоришних друџина, наших и стџраних, или бањалучких аматџера стџекла џраво џраџанстџава и у бањалучкоџ среџини и џо уџраво у овом временском раздоџљу. Можда се за реконстџруисање кулџурноџ живоџа у Бањалуџи џод аусџроуџарском уџравом неџосџџоџање локалне бањалучке шшамџе у дужем конџинуираном џраџању ни на једном џодруџу није џако неџџивно огрџзила као у случају џозоришноџ живоџа, чиџи инџензиџеџ, лишен граџоџјених џодаџака какве исџраџиваџу може џруџиџи само локална шшамџа или архивска џраџа из џоџ времена, може више назирџи на основи, оџравданих и лоџичних џреџџосџавки неџо џреџизниџе фиксирџи, шџџо би омоџуџило ослањање на џоуздану и солидну докуменџаџију.*²⁵⁾

Током четрдесетогодишње владавине К. У. К. монархије у већим и развијенијим градским срединама почињу да се оснивају аматерске позоришне трупе. Тако је 1905. године у Босанској Дубици основана трупа Милоша Мише Милошевића. Након играња у Дервенти, трупа је отпутовала у Сарајево, гдје је играла под називом Лјетни театар на Бендбаши. У Дубици је постојао развијен позоришни живот организован у оквиру црквене општине.²⁶⁾

Колико су окупационе власти дозвољавале, народ Босанске Крајине његовао је везе са Србијом у којој је постојао развијен театарски живот. Позориште код Срба, након вишевијековног затирања, обнавља се у доба

25) Р. Бесаровић, *Из културне прошлости Босне и Херцеговине*, 1987, стр. 44.

26) Видјети више: Прота Славко Вујасиновић, *Срби као џџице – Меџоари*, Глас Српске, Бања Лука 1994, стр. 98–99.

романтизма, а главна тематика тадашњих представа у родољубиви мотиви из бурне националне прошлости. Иако су комуникације биле слабе и ријетке, тешко је повјеровати да до Крајине и Западне Босне није стигло Српско народно позориште, које се од 1878. налазило са Босанском Крајином под истом аустро-угарском влашћу. Тај изостанак гостовања могуће је тумачити најизошћенијом њажњом (Аустроугарске) монархије, која је била усмјерена према крешћанима у редовима српског становништва, поред осталога што су међу њим становнишвом пројатанга и национални ушницај сјоља били и најјачи и што су долазили изван Монархије, док су ушницаји на хрватско становништво моли долазити само из Монархије, а на муслиманско становништво, односно на труйисање Муслимана у неку националну или етничку цјелину, није имао ко ушницаји сјоља.²⁷⁾ Још чудније дјелује чињеница да Хрватско народно казалиште из Загреба, удаљено седамдесетак километара од Босанске Крајине, а стопедесет километара ваздушне линије од Бање Луке, за вријеме К. У. К. монархије никада није дошло на гостовање.

Иако је Босна и Херцеговина у периоду аустро-угарске владавине доживјела извјестан економски и културни напредак, неоспорна је чињеница да је у том периоду Босанска Крајина из политичких разлога намјерно зајостављана.²⁸⁾ Један од јасних индикатора односа Аустроугарске према Крајини, а нарочито према срединама у којима је живјело већинско српско становништво, била је просвјетна ситуација на срезу Босанског Новог. Током четири деценије аустроугарске окупације на овом срезу није основана ни једна основна школа,

27) Митар Папић, *Школство у Босни и Херцеговини за вријеме аустроугарске окупације (1878–1918)*, <http://www.digitalna.nubrs.rs.ba/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00--off-0knjige--00-1---0-1-0-0--0--0direct-10--4-----0-11-11-sc-50---20-home---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1>, 31. 1. 2011.

28) Перко Војиновић, *Врбаска бановина у политичком систему Краљевине Југославије*, Филозофски факултет, Одсјек за историју, Бања Лука 1997, 21.

али је зато постојао жандармеријски вод са 12 жандармеријских касарни.²⁹⁾

*Окупиаторска власт оставила је села у шурском мраку, јер јој је била девиза: што више сеоских крчми и жандарских касарни, а што мање основних школа.*³⁰⁾ Живот сеоског становништва није се битно мијењао у односу на османлијски период. Уколико је било промјена, оне су биле условљене бољим устројством новог господара, земље која је систематичније и организованије експлоатисала природна богатства (прије свега шуме³¹⁾) новодобијене територије.

ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ ЗА ВРИЈЕМЕ КРАЉЕВИНЕ СХС

Након завршетка Првог свјетског рата долази до промјена у свим областима друштвеног живота. Наступа период консолидације југословенске државе и стварања националног јединства у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевини Југославији. Држава “једног-троименог народа” активно ради на стварању југословенске нације и јачању југословенске идеологије.

Позоришни живот Босанске Крајине, односно Врбаске бановине, почиње да се развија као интегрални дио југословенског позоришног простора. Од ослобођења 1918. до реорганизације државе и стварања бановина, Крајина представља само слабо развијену провинцију нове државе, а њен позоришни живот одвија се у духу таквог социо-географског устројстава. Повремена гостовања позоришних трупа, које сада много лакше добијају дозволе за играње, неће у овом крају битно промијенити театарске прилике током прве деценије нове државе.

29) Видјети више: П: Војиновић, *Врбаска бановина у политичком систему...*, 1997, стр. 21.

30) “Босанска Крајина”, *Службени листи Врбаске бановине*, Бр. 57. Бања Лука, 3. 12. 1932, стр. 3.

31) Царевина је правила тзв. “шумске путеве” да би лакше транспортовала посјечену шуму.

Један од првих вијесника позоришног живота био је Раднички пјевачки хор из Бање Луке, у чијој организацији је позоришни дилетантски клуб, у фебруару 1919. године, одиграо Молијеровог *Лијечника који живи воље*.

Све до покретања локалних новина, штампа је, као и у доба Аустроугарске, углавном биљежила позоришна догађања која су имала непосредну везу са Сарајевом. Тако су хроничари оставили податке о гостовању фузионисаног Босанско-херцеговачког народног позоришта и Народног позоришта Надворника и Финција у Босанском Броду, током турнеје 1919.

У Сарајеву се 1920. оснива Народно позориште. Крајем неславне друге сезоне рада³²⁾ ово позориште, под управом Стевана Бракуса, организује неколико турнеја. Посљедњих дана мјесеца маја 1922. гостовало је и у Бањој Луци. *Циљ постовања није више национална мисија, већ умјетничка, и зато је позориште за Бањалучку одабрало оне представе које су најбоље примљене у Сарајеву, како од критике, тако од публике*³³⁾, што се показало као грешка. Позориште се задржало у Бањој Луци краће него што је то било предвиђено, због лошег одазива публике. Ансамбл сарајевског позоришта, по повратку кући, наишао је на сличну реакцију домаће публике. Проблем је очигледно био у Позоришту, односно репертоарском избору, а не у публици. Тим поводом *Југословенски лист* је направио анкету у којој је учествовао један број културних радника, с намјером да изврши анализу лоше посјете сарајевских гледалаца.

Традиција припремања пригодних представа у оквиру свечаности настављена је и у новоствореној др-

32) Ј. Леших: "У току сезоне 1921/22. приказане су 54 премијере са 198 представа. Ако се овome дода да су само поједине изведбе националног и фолклорног репертоара (*Ђуго, Зона Замфирова, Зулумћар*) биљежиле до десетак реприза постаје јасно да је највећи број премијера доживио 2–3 репризе, а неке ни толико, што своди 60.000 становника Сарајева на свега 1000 до 1200 позоришних посјетилаца." (Ј. Леших, *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, 1985, стр. 242)

33) Ј. Леших, *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, 1985, стр. 243.

жави. Поред српских и хрватских културних друштава која су позоришну традицију његовала и у доба Аустроугарске, у Краљевини СХС и муслиманска друштва почињу чешће да припремају представе. Тако је поводом прославе Муслиманске читаонице у Котор Вароши, 17. 5. 1924. играна представа *Абдулах иаша Сафетбега Башагића*.³⁴⁾

Промјене на естетском плану појављују се гостовањем групе бивших чланова Художественог театра у Сарајеву. Утицај најзначајније европске позоришне трупе свог времена на театарски живот не само овог града него и на развој позоришног живота на територији цијеле Босне и Херцеговине јавља се као тежња да се достигне примјена учења Система Станиславског, али без довољно суштинског знања.

Податке о постојању позоришног живота у Бањој Луци добијамо на посредан начин. Из молбе Владислава Веселиновића Тмуше из Сарајева, од 27. 10. 1930. у којој он, као аутор, нуди своје двије драме из старе историје Босне: *Хасанаиница (Шефка Хасанова)*, драма у 4 чина и *Омербет Љубовић*, драмска слика у једном чину, дознајемо да је Тмушина *Хасанаиница* играна три сезоне раније у "овдашњем позоришту" из чега произилази да је 1927. у Бањој Луци дјеловало аматерско позориште о коме нема никаквих сачуваних података. Фотографија Асима Фазлибеговића, сачувана у Архиву РС, из 1923. са натписом "глумац у Блуци (1923)" такође указује на постојање глумачке трупе о којој нема никаквих информација.

Формирањем бановина, а самим тим и институција које је једна бановина морала да има, на територији Босанске Крајине долази до снажног економског, социјалног али и културног препорода. У низу новооснованих установа утемељује се и прво професионално позориште.

Потребу за оснивањем бановинских позоришта Мата Милошевић објашњава: *Данас је већ несумњиво да је*

34) Афиша ове представе чува се у Архиву Југославије, Фонд: Управа двора (Сиг. 74-494-103)

најзгодније решење позоришној питања у унутрашњости стварање бановинских позоришта. Материјално обезбеђена из бановинској буџета, а под непосредним надзором банске управе, оваква позоришта могу најбоље да одговоре своје задатку. Боравећи у средишту бановине само један део позоришне сезоне она морају као амбулантна позоришта да систематски обилазе све крајеве своје бановине. Тако ће само позориште моћи да буде значајна просветна и културна установа целој народа.

У шоме циљу од велике је важности подизање, ма и најскромнијих, позоришних дворана по свима местима у које позориште долази. Играње по кафанама даје позоришту сасвим грубо обележје, а да и не говоримо о техничким манама оваквој извођења. Тек онда када државна, односно свака општинска власић прими на себе сву бригу око позоришта и око удобности његових чланова – смањрајући позориште за време боравка пошто као своје – тек тада ће уметнички ниво представља да буде на висини максималних могућности; тек тада ће моћи озбиљан, васићни рад позоришта несметано, сигурно и са планом да се развија по најширим народним слојевима. Најважнији проблем оваквој, на здравој основи успројеној позоришта, јесте репертоар.³⁵⁾

Мата Милошевић је дао свеобухватну анализу вишеслојне задаће бановинског позоришта. Након опсервације о начину функционисања оваквих позоришних кућа, он објашњава и идеолошку оправданост њиховог оснивања и истиче: *Сасвим је разумљиво да сва бановинска позоришта морају имати пре свега национално-васићни карактер. Васићнање народних маса у духу јединства мора бити главни циљ бановинских – дакле државних – позоришта. На жалост, наша популарна драмска литература, у шоме смислу, не само да није била није мизерно оскудна. “Хаци Лоја”, Фројденрајхови “Граничари”, Одавићеви “Хеј Словени” и још два, шири комада све је што имамо. (...) Неопроситиво (а на жалост још увек могуће), је изнашање на сцену ста-*

35) М. Милошевић, “Позоришни преглед; Бановинска позоришта”, април 1931, стр. 162.

рих, литерарно безвредних уметнички неоправданих и сада ником потребних револуционарних комада из прошлих деценија (“Зулејка” и слично). Са прошлошћу је срећно свршено и све што је служило њој, данас је у доба Ремарка и Шерифа, у најмању руку дејласирано. Треба наћи нове мотиве који ће служити садашњости и који ће се борити за леишу, мирнију и културнију будућности ове земље.³⁶⁾

Оснивањем бановинских позоришта Министарство просвете Краљевине Југославије сматрало је, између осталог, да ријешава и проблем незапослених глумаца који су фузионисањем обласних позоришта (одлуком Министарства просвете од 1. 4. 1928) остали без сталног ангажмана³⁷⁾ и да ствара услове за укидање путујућих дружина.³⁸⁾ И поред оснивања бановинских позоришта, која су углавном била чврста и стабилна, пре свега збој великој уледа који су уживали банови³⁹⁾, 60 до 80 глумаца, чланова Удружења глумаца КЈ, остало је незбринуто. Велики дио ансамбла НПВБ чинили су глумци бивших обласних позоришта (Косара и Милош Рајчевић, Марија Мица Шекулин, Станко и Ковиљка Колашинац, Илинка Душановић и др.) и глумци путујућих позоришних дружина (Царка и Драган Јовановић, Љубица Јовановић Дада).

Позоришна традиција Босанске Крајине која је поставила темеље за развој професионалног позориш-

36) Исто

37) Процесом фузије настала су два нова позоришта: Новосадско-осјечко и Сарајевско-сплитско. Ова неприродна синтеза није дуго потрајала, јер је реорганизацијом Краљевине на бановине почело оснивање бановинских позоришта.

38) Концесије које је Министарство просвете, Одсек за уметност и књижевност давало путујућим позориштима, истицале су 1. 9. 1930. Било је планирано да се до тог датума заврши процес формирања бановинских позоришта и ријеше егзистенцијални проблеми путујућих глумаца. Како оснивања позоришта нису била окончана до планираног датума, Удружење глумца је написало молбу Одсеку за уметност и књижевност да се рок за концесије продужи за годину дана.

39) Боро Мајданац, *Позориште у окупираној Србији*, Удружење драмских уметника Србије и Алтера, Београд 2011, стр. 15.

ног живота и услове за оснивање Народног позоришта Врбаске бановине била је неразвијена, неорганизована, вишезначно условљена захтјевима владајуће политике и сведена на ниво културног инцидента.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Архив Југославије, Фонд: Управа двора,
- Архив Републике Српске, Фонд: Краљевска банска управа Врбаске бановине, Просветно одељење
- Бесаровић Ристо, *Из културне прошлости Босне и Херцеговине*, “Веселин Маслеша”, Сарајево 1987.
- Бесаровић Ристо, *Из културног живота у Сарајеву под аустроугарском управом*, “Веселин Маслеша”, Сарајево 1974.
- Војиновић Перко, *Врбаска бановина у политичком систему Краљевине Југославије*, Филозофски факултет, Одсек за историју, Бања Лука 1997.
- *Књижевна Крајина*, Бања Лука, 1931–1932.
- Лазаревић Предраг, *Преокретање или књижевна изложба позоришта*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево 2005.
- Лешић Јосип, *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, Библиотека културно наслеђе Босне и Херцеговине, Свјетлост, Сарајево 1985.
- Мајданац Боро, *Позориште у окупираној Србији*, Удружење драмских уметника Србије и Алтера, Београд 2011.
- Микић Ђорђе, *Бања Лука, Култура трајанског друштва*, Институт за историју, Бања Лука 2004.
- *Отаџбина*, Бања Лука 1907.
- Прота Славко Вујасиновић, *Срби као њицице – Мемоари*, Глас Српске, Бања Лука 1994.
- *Пушеви XXVI*, Бања Лука 1980.
- *Сарајевски лист*, Сарајево 1883.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- Папић Митар, *Школство у Босни и Херцеговини за вријеме аустроугарске окупације (1878-1918)*, <http://www.digitalna.nubrs.rs.ba/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00--off-0knjige--00-1---0-1-0-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-sc-50---20-home---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1>, 31. 1. 2011.
- Ђоровић Владимир, *Босна и Херцеговина 1925*, <http://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/corovic/bih/vcorovic-bih-kultura.html>, 11. 2. 2009.
- *Фељтон о старој Бањалуци, О културном и друштвеном животу у старој Бањалуци (9)*, Глас Српске, <http://www.glassrpske.com/drustvo/feljton/O-kulturnom-i-drustvenom-zivotu-stare-Banje-Luke-9/lat/7645.html>, 7. 5. 2008.

Пише > др Исидора Поповић

Поводом 170. годишњице од смрти првог српског комедиографа

Реч-две о Лазару Лазаревићу старијем (1803–1846)

Девеог дана марта 1846. године београдске *Српске новине* јавиле су да се “[...] 17-стога фебруара упокојио [...] у Новом Саду Лазар Лазаревић, адвокат и гимназијални професор, учени Србин и добри детељ на пољу српске литературе [...]”.¹⁾ *Српске народне новине*, пак, објавиле су да је покојник иза себе оставио “[...] неутешиму супругу Марију [...] и троје недорастле женске дечице”, те да је на његов погреб дошло толико света “[...] да се кроз улице, где је покојника дом био, једва пролазити могло”. “Печално торжество” спроводио је гретешки архимандрит и администратор Дијецезе бачке, господин Арсеније Стојковић, а опело је држано у новосадској Саборној цркви.²⁾ На испраћај професора Лазара Лазаревића дошли су и ђаци свих новосадских школа, без обзира не вероисповест.³⁾ “Сјајност бо печалнога овога торжества била [је] отлична и величествена. Вечна му памјат.”⁴⁾

* * *

Савременици су достојно испратили Лазара Лазаревића, књижевника обимом невеликог опуса, али у историји српске драмске књижевности и позоришне културе значајнијег него што је то, можда, у први мах изгледало. Али, како то неретко у нас бива, његова улога је припала оном великом корпусу утуљене српске културне баштине, а од величанственог и печалног торжества којим су га савременици ожалили, није остао готово ни траг. “Вечнаја памјат” није потрајала... Већ у другој половини XIX столећа више ни гроб Лазара Лазаревића није био знан. А ово име требало би бити јасније видљиво историји српске литературе и културе из најмање два разлога. Најпре, оно стоји у темељу домаће драмске књижевности, комедиографије пре свега, јер је Лазар Лазаревић аутор прве српске ауторске комедије (*Пријашељи*, 1829). Уз то, ова његова једночинка, не без мана, али истовремено и не без шарма и свежине, прва је одиграна домаћа драма на сцени првог српског професионалног сталног театра

1) *Српске новине*, XIII, 19, Београд, 9. март 1846, 75.

2) *Српске народне новине*, IX, 18, 1846, 69.

3) Илија Огњановић Абуказем, *Грбови знаменијих Срба шито су им косици у Новом Саду укојане*, Нови Сад 1890, 28–30.

4) *Српске народне новине*, исто.

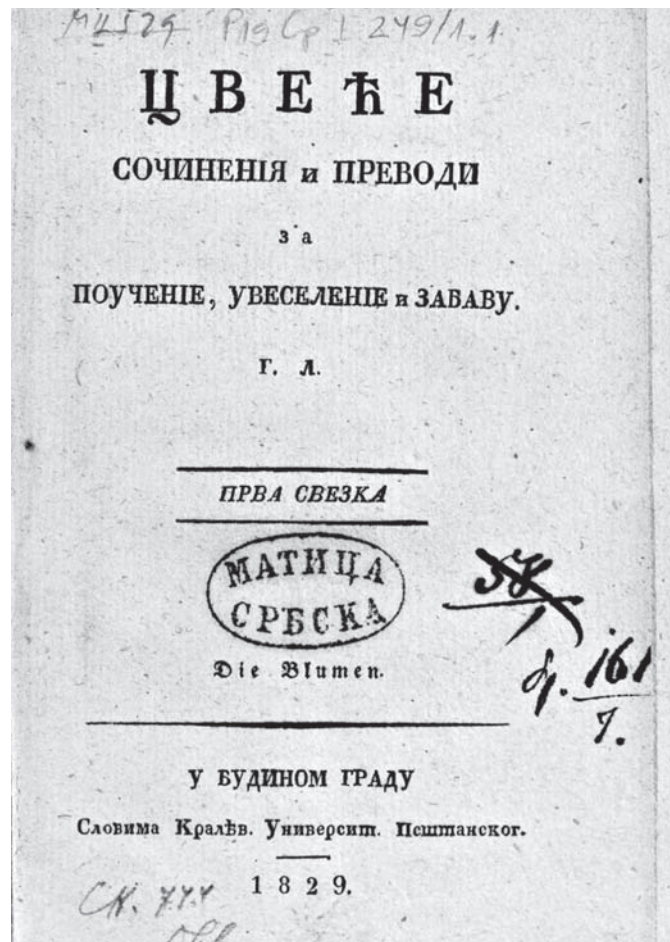
– Српског народног позоришта у Новом Саду⁵⁾. Тако је Лазар Лазаревић старији за свог прилично кратког века (1803–1846), али и 15 година након своје смрти, у два наврата утиснуо свој жиг у развој српске драме и развој српског театарског живота.

* * *

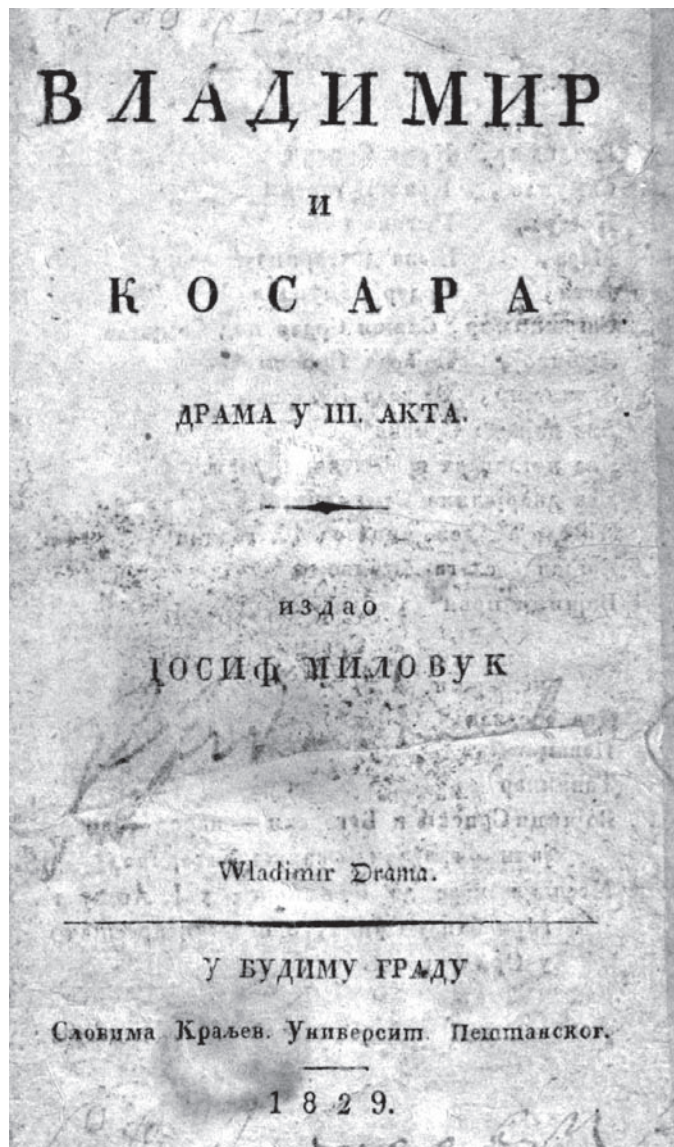
Лазаревић је рођен 30. IX 1803. у Сремским Карловцима, као најмлађе, четврто дете карловачког професора и књижевника Јована Лазаревића, једног од најближих и најоданијих сарадника митрополита Стефана Стратимировића. Рано је остао без родитеља, те је за његовог татора одређен угледни професор Карловачке гимназије – Григорије Гершић, који се очигледно добро старао о његовом образовању. Лазаревић се школовао најпре у Карловцима, у Суботичкој, а потом и у Новосадској гимназији. Његов први боравак у Новом Саду, то јест школовање у Великој српској православној гимназији, могао би се означити као најзначајнији сегмент његовог школовања. Током тог периода на њега су велики утицај извршили професори Павел Јозеф Шафарик и Георгије Магарашевић, а похађао је исти разред са Стефаном Стефановићем, потоњим аутором *Смрти Уроша V*, као и са Јованом Рајићем млађим, каснијим оснивачем Српске читаонице у Новом Саду. Са њима двојицом, као и са Ђорђем Димитријевићем, Лазаревић ће сарађивати и током каснијих година... Постоје индиције и да је ова четворка још током гимназијских дана заједнички радила на писању трагедије *Смрти Уроша V*, а поуздано се зна да је у праизведби ове драме, у Крајнеровом театру у Новом Саду 1825, играо и Лазар Лазаревић.

Након завршетка Гимназије у Новом Саду, школске 1821/22. године, Лазаревић је уписао студије филозофије у Сегедину, а потом, школске 1826/27, на-

5) Подсећања ради, Српско народно позориште у Новом Саду отпочело је да ради 23. јула 1861. Тога дана приказане су две представе — *Мушки мейод и женска мајсторија* Лајоша Кевера (коју је посрбнио Ђура Вукичевић) и прва српска ауторска комедија *Пријатељи* Лазара Лазаревића.



ставио студије права на Лицеју у Кежмарку, угледном евангелистичком школском и просветном центру, који су похађали бројни “илирски студенти”. Ту су се у различито време школовале многе потоње знамените личности српске културе – поменимо на пример само Димитрија Давидовића, Милована Видаковића, Јована Стерију Поповића... По окончању школовања, заокруженом положеним адвокатским испитом (1827), Лазар Лазаревић се сели у Пешту, највећи културни центар Срба оног времена, место на коме је једним делом почела да разраста новија српска књижевност. Током дво-



годишњег боравка у Пешти, Лазаревић се издржавао радећи као високи општински чиновник – нотарош. Истовремено са њим, у Пешти су боравила и двојица његових пријатеља из гимназијског периода – Ђорђе Димитријевић и Јован Рајић млађи. Пештански пери-

од представља најплодније и најзначајније раздобље стваралачког живота Лазара Лазаревића. Пре свега, у овом периоду појављују се његова два најзначајнија дела – историјска драма *Владимир и Косара*, инспирисана Рајићевом *Историјом и Лешојисом њоја Дукљанина*, као и комедија *Пријашељи* – прво дело српске ауторске комедиографије, објављено 1829, годину дана раније, дакле, пре прве комедије Јована Стерије Поповића – *Лажа и паралажа*. О овим двома драмама, као најзначајнијем делу Лазаревићевог књижевног ангажмана, биће још речи нешто касније.

Лазаревић, Ђорђе Димитријевић и Јован Рајић заједнички су покренули и уређивали књижевни алманах *Цвеће*, који је изашао у свега две “частиче”, али је био један од “најквалитетнијих српских књижевних алманаха оног времена”.⁶⁾ Рецимо и то да је комедија *Пријашељи* први пут и објављена у овом часопису и то, занимљиво је, без имена аутора – само под псеудонимом “АБВ”. Лазаревић је и иначе имао склоност ка непотписивању својих дела. Тако је и његова већ поменута историјска драма, објављена 1829. – када и *Пријашељи* – такође штампана без имена аутора. Лазаревићево име се у првом издању *Владимира и Косаре* појављује само у списку пренумераната.

Активан у књижевности, Лазаревић је током двогодишњег живота у Пешти успоставио контакте, па и пријатељске везе са многим културним посленицима, а неки од њих ће и касније имати важну улогу у његовом животу и раду. Зна се и то да је у овом периоду посећивао и један од пештанских “књижевних салона” и то онај окупљен око Марије Поповић, потоње супруге песника Симе Милутиновића Сарајлије, чувене Маце Пунктаторке. Избор баш овог књижевног салона указује, поред осталог, и на то да је Лазаревић, барем током ових година, био наклоњен Вуку Караџићу, односно његовим идејама о реформи српског књижевног језика.

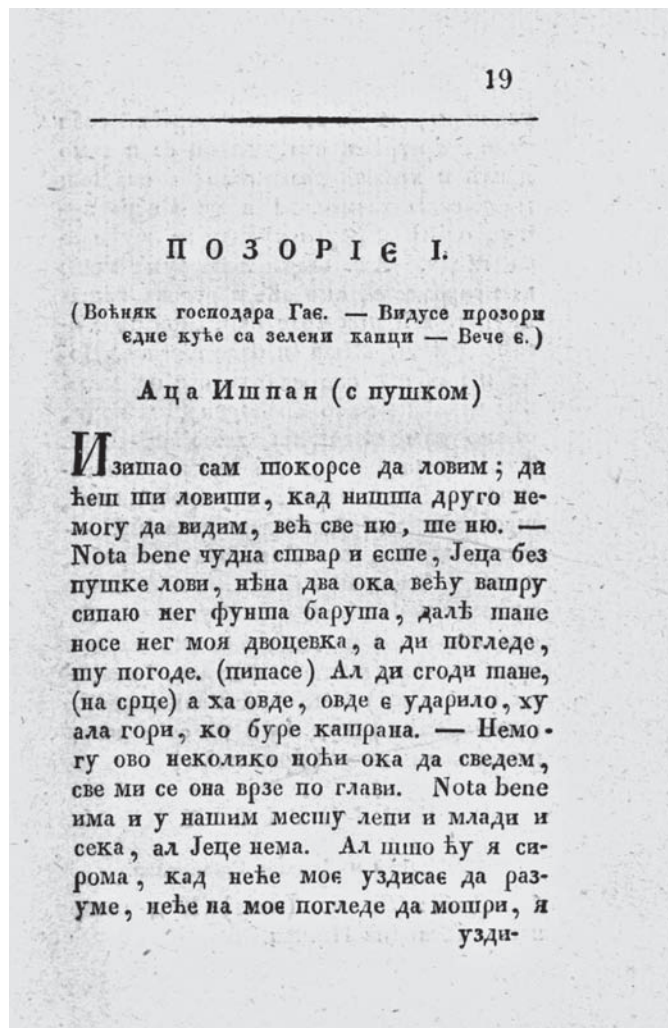
6) Уп. Јован Деретић, *Алманаси Вуковој гоба*, Београд, 1979, 50.

Пештански период Лазаревићевог живота завршава се крајем 1829. године, његовим доласком у Нови Сад. Архивски извори сачувани у Историјском архиву Новог Сада упућују на то да је он у овај град дошао послом, као адвокат ангажован у једном имовинском спору новосадске племићке породице Михајловић.⁷⁾ Не може се данас тврдити да ли је планирао да у Новом Саду остаје дуже по окончању послова, али околности су се сложиле тако да је непосредно по његовом доласку, у Новосадској гимназији, смрћу Георгија Магарашевића, остало једно упражњено професорско место. Лазар Лазаревић је ступио на дужност професора Новосадске гимназије 21. октобра 1830, а предавао је српски, мађарски, немачки и латински језик, а по потреби и веронауку, мађарску граматику, читање аутора, општу и природну историју.⁸⁾ Распон предмета које је предавао већ на самом почетку своје педагошке каријере довољан су показатељ колико је широко било његово образовање. Он је убрзо постао један од најомиљенијих професора Новосадске гимназије, кога су изразито уважавали и ђаци и колеге. Остало је забележено да су Лазаревићева предавања гимназијалцима била толико занимљива да му често нису давали да напусти час, вичући за њим: "Narrare, domine!" ("Причајте, господине!")⁹⁾. Иако му је углед међу ђацима и колегама био несумњив, шеснаест година проведених у Новом Саду било је доста тешко раздобље у животу професора Лазаревића. Већ раних 30-их година XIX века почео је да гомила озбиљне дугове, којих се до краја живота није ослободио. О тим његовим дуговањима остало је доста трага у судским списима који се махом чувају у Историјском архиву Новог Сада. Чини се да данас, на основу њих, много више

7) Уп. Историјски архив Новог Сада, F.1, Fasc. Sub. 3. VI/ 1831; Fasc. 11 5531/1831, 118.

8) Уп. Историјски архив Новог Сада, Relatio de professoribus privileg. Gymnasi Communitatis G. R. N. u. Neoplantensis, 1830/31—1846/47, fasc. 25, 171.

9) Илија Огњановић Абуказем, нав. дело, 30.



можемо сазнати о томе коме је, када и колико новца дуговао Лазар Лазаревић, него што на основу неких других о њему сачуваних извора, можемо закључити колико је и шта учинио на пољу српске књижевности и културе. Но, тако је са трагањем за прошлoшћу. На основу онога што у времену претраје почесто се "[...] открива наличје, а не лице човека; јер се полицији и суду пријављују само недела наша; о добрим нашим

делима говоре само приватни архиви, а ови се код нас тако мало чувају.”¹⁰⁾

Некада се, међутим, деси да, по правилу случајно, изрони понеки податак који, готово дословно, може да осветли неко лице из прошлости. Има један детаљ о Лазару Лазаревићу који неће дефинисати његову улогу и значај у историји наше литературе или нашег театра, али ћу га, ризикујући удаљавање од основног тона овог текста, ипак поменути. Јер он, можда боље од било чега другог, осветљава Лазаревићево лице, и то на начин на који није уобичајено да видимо лице човека два века далеког од нас. Ево о чему је реч. Наиме, у Рукописном одељењу Матице српске остала је сачувана грађа за биографију Лазара Лазаревића коју је прикупио Александар Сандић и то махом на основу сећања извесног Јосифа Ракића.¹¹⁾ Тај Јосиф Ракић био је Лазаревићев ученик, а једно време је у његовој кући, како је тада било уобичајено, живео “на стану и храни”. Знао је, дакле, свог професора врло добро, па је сећања о њему, четрдесетак година по Лазаревићевој смрти издиктирао у перо Александра Сандића. Да није овог рукописа, не би било могућности да се установи, на пример, како је Лазар Лазаревић изгледао. Овако знамо да је био “[...] крупан човек, црномањаст, баш леп човек [...] црне косе, црни бркови, уво десно без рскавице [...] прав нос, црне дугачке обрве, очи црне ситњасте, у лицу више блед, румен никад”. Знамо такође и то да се први српски комедиограф “[...] лепо одевао: обично носио црну атилу, и панталоне, и цилиндар свилени”. Знамо и да је “[...] био играч велики и иначе у друштву весела”, да је “волео врло голубове, хранио их и спаривао на свом тавану”. Знамо и то да је “са фамилијом лепо живео у кући, ал’ све ћутао. Жена му после његове смрти говорила: Бар да сам се с њиме наразговарала, навек је мислио и нешто писао.”

10) Васа Стајић, Новосадске биографије, том I (фототипско издање), Нови Сад, 2000, 6.

11) Рукописно одељење Матице српске: Александар Сандић, *Лазар Лазаревић сџарији, биографска грађа*, М.9.276.

Знамо најзад да је био “миран, фини изобразен човек, добар човек”. Мало је, уистину, оваквих портрета из прошлости! Скоро па живих...

* * *

Новосадски период, по свој прилици због приватних, махом финансијских потешкоћа, био је време у коме је професор Лазар Лазаревић писао мало¹²⁾, време у коме је он “[...] љупку Музу своју презрео, лиру гласну одбацио и вештог се пера окануо”¹³⁾. Због његовог удаљавања од књижевности, нарочито драмске, жалили су многи његови угледни савременици, свесни великог потенцијала који је, нажалост, остао недовољно искоришћен. Поменимо само на пример став Антонија Арнота који је навео да је Лазаревић наставио да пише драме “млади [би] списатељи у струци овој за пример дела његова имали, и правила себи отуд изводили”¹⁴⁾ или Димитрија Деметра, који је Лазаревићеве *Пријатеље* ценио чак и више од неких комедија Јована Ст. Поповића. Наиме, у свом осврту на представе које су током гостовања Српског-дилетант содружества (Летећег дилетантског позоришта новосадског) извођене у Загребу, Деметар помиње Лазара Лазаревића као аутора “[...] једне од наших најбољих драма”, изражавајући притом и наду да ће “родољубиви господин Лазаревић” обогатити драмску књижевност новим де-

12) Током боравка у Пешти, поред две поменуте драме, Лазаревић је написао песму *Ода на Београд* и приповетку *Порџире* (оба дела штампана су у алманаху *Цвеће*), а затим, по преласку у Нови Сад, још неколико текстова, у великим временским размацима. То су: расправа *Покушеније о њореклу краљевства Србије*, песма *Клик* и прерада једне Хорацијевог оде под насловом *Сџара љубов* (сва три текста су објављена су у *Србском лејопису* 1831). Песму *Сџанку Вразу*, пригодни говор *Речи благодарној чувствва* и врло успео сатирични текст *Парадокса шџиулољубија* штампао је у новосадском књижевном алманаху *Бачка вила* 1842. Зна се и да је написао *Историју ослобођења Грчке*, али је ово дело остало у рукопису и изгубљено је.

13) [Антоније Арнот], *Србска новина или Маџазин за художество, књижевство и могу*, 79, Пешта, 1838, 215.

14) Исто.

лима, јер је “[...] велику способност за драматичку поезију у својој веселој игри *Пријатељи* [...] показао”.¹⁵⁾

То, нажалост, није био случај, тако да је Лазаревић остао тек на почецима несумњиво великих потенцијала које је као драмски писац имао. Он је очигледно добро осећао и познавао и књижевни и позоришни аспект драмског текста. О томе понајбоље сведоче његова два жанровски различита и у контексту свог времена успела комада, а пре свега неки ставови из “предисловија” које стоји пред драмом *Владимир и Косара*. Зрео и изненађујуће модеран предговор, исписан пером младог књижевника (када га је писао, Лазаревић је имао 25 година) који ствара у још увек незрелом окружењу националне драмске књижевности, у значајној мери је обогатио оновремену, иначе махом сиромашну књижевно-теоријску мисао. Поред изношења занимљивих становишта о језику драмског дела, за своје време и свежих, па и храбрих, као и о употреби историјског материјала у драмском тексту, Лазаревић је формулисао и једну крајње прецизну мисао, коју је вешто спровео и у свом комедиографском “јединчету”. “Доста је” – каже он – “ако свака персона себи датом карактеру сходно се влада, и ако сви карактери скупа напослетку при уједињењу из таме у своју светлост дођу, једном речју: ако све частице скупљене једно свршено цело издаду.”¹⁶⁾

Пријатељи су, упркос неким својим, махом почетничким недостацима, комад који се несумњиво лако и успешно могао преносити на сцену, о чему понајбоље сведочи чињеница да је ово дело још од свог првог објављивања врло радо и често играно. У први мах могло би се помислити да је разлог томе била својеврсна оскудица домаћих драмских текстова, својствена времену у коме је овај комад настао. Али, ипак, ова једночинка се често појављивала на позоришним репертоарима све до краја XIX stoleћа, када је име њеног

15) Sincerus [Димитрије Деметар], *Илирски шешир*, Даница илирска, 42, Загреб, 1840, 167.

16) [Лазар Лазаревић], *Владимир и Косара*. Драма у три акта, Будим, 1829, V.

писца већ готово сасвим заклонилонесећање, а домаћа драма се значајно разгранала и у квантитативном, али и у квалитативном смислу.

Сасвим је разумљиво да, са данашње временске дистанце, Лазаревићев опус може изгледати скромнији него што то уистину јесте. Пре свега као комедиограф, а ту му је значај и најизразитији, он је убрзо засењен појавом свог великог следбеника — Јована Стерије Поповића. Тако је Лазаревић, који је као драмски писац несумњиво могао дати више него што је дао, брзо пренебрегнут, а његов недовољно истицани значај и унеколико “мутна” књижевноисторијска позиција, стављају га у ред неправедно запостављених претеча.

* * *

Вратимо се на почетак овог текста: од величанственог и печалног торжества којим су га савременици ожалили, није остао готово ни траг. “Вечнаја памјат” није била део судбине Лазара Лазаревића... Већ у другој половини XIX stoleћа више му ни гроб није био знан. У бомбардовању Новог Сада, три године по његовој смрти, значајна оштећења претрпела је, између осталог, и Саборна црква. О месту на коме је сахрањен први српски комедиограф од тада се само нагађало... Постојале су само индиције да је сахрањен у Саборној порти, у дворишту окренутом ка гимназијском здању. Никакво обележје, међутим, није постојало, вероватно је и оно током бомбардовања Града уништено. Но, на ту дилему коначно је могуће ставити тачку. Захваљујући поменутој грађи коју је прикупио (али је, нажалост, никада није систематизовао и објавио) Александар Сандић поуздано се зна да се гроб Лазара Лазаревића налази у порти новосадске Саборне цркве, у дворишту окренутом ка здању Гимназије. Обележја нема, “[...] време је сав запис потргло”¹⁷⁾.

Зато овај текст. Да подсети на Лазара Лазаревића, првог српског комедиографа, кога је време потргло.

17) Александар Сандић, Исто.



Сцена

ПОСВЕТЕ

ХЕНРИК ЈУРКОВСКИ

Пише > Зоран Ђерић

Велика синтеза Хенрика Јурковског

Све доступне библиографије академика Хенрика Јурковског (Henryk Jurkowski, 1927–2016) само су избор из његовог обимног и разуђеног театролошког рада. На порталу Nauka Polska (www.nauka.polska.pl – *Bazy danych*) дат је попис публикација са театролошким студијама Јурковског. На пољској Википедији (https://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Jurkowski) налази се списак одабраних публикација (углавном прва издања књига и поједина издања у иностранству). У самим књигама Јурковског најчешће нема никакве библиографије или је врло оскудна. Није у питању немар аутора или издавача, већ, чини ми се, његова скромност. С друге стране, то би се могло протумачити и као јасан путоказ: важан је рукопис који је пред нама, јер акценат је са аутора пребачен на његово дело. А дело већ сведочи о истраживачком напору и резултатима овог истраживача луткарске историје и теорије, пре свега, али и других театролошких области. Покушаћу да укажем на поједине, за луткарство драгоцене студије, пре свега на оне које су доступне и нашим читаоцима, јер су преведене на српски и хрватски језик.



Хенрик Јурковски

Прва велика синтеза Хенрика Јурковског несумњиво је његова *Историја луткарства*, објављена најпре на пољском језику у три тома: *Историја луткарског позоришта. Ог антике до романтизма (Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu, PIW, Warszawa 1970, 280 страна); Историја луткарског позоришта. Ог романтизма до велике реформе позоришта (Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru, PIW, Warszawa*

1976, 308 страна) и *Историја луткарској позоришта. Ог велике реформе до савремености* (*Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, PIW, Warszawa 1984, 384 стране; укупно 972 странице). Потом је објављено двотомно, енглеско/америчко издање *A History of the European Puppetry from Its Origins to the End 19 Century* (coll. Penny Francis, The Edwin Mellen Press, Lampeter, САД, Велика Британија, 1996, 428 страна) и *History of European Puppetry: The Twentieth Century* (coll. Penny Francis, The Edwin Mellen Press, Lampeter, 1998, 648 страна; укупно 1076 страна). Према овом издању у Хрватској је објављен превод *Povijest europskoga lutkarstva, I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća* (prijevod s engleskoga: Ksenija Horvat, Међународни центар за услуге у култури, Загреб 2005, 394 стране) и *Povijest europskoga lutkarstva, II. dio: Dvadeseto stoljeće* (prijevod s engleskoga: Jadranka Bargh, Међународни центар за услуге у култури, Загреб 2007, 520 страница; укупно 914 страница). Недавно је објављено ново, измењено, двотомно пољско издање: *Dzieje teatru lalek. Od antyku do "belle époque"* (Teatar im. Hansa Christiana Andersena w Lubline, 2014, 510 страна) и *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności* (Teatar im. Hansa Christiana Andersena w Lubline, 2014, 670 страна; укупно 1180 страница).

Први том *Историје европској луткарства* упознаје нас са непознатом или непрепознатом историјом луткарства: од почетака (које Јурковски препознаје још у примитивној култури, у ритуалима и обредима), преко антике (најпре кроз употребу скулптура у дионизијама, потом кроз скулптуре божанстава, до лутака и погребних фигура), ренесансе и барока (луткарских опера и вашарског позоришта), до краја XIX века. Нарочито је интересантно поглавље посвећено просветитељству, луткама у револуцији, појави позоришта сенки, потом и другим уметничким иницијативама европских луткара тога доба. У романтизму су се за луткарство заинтересовали писци попут Гетеа (Johann Wolfgang Goethe) и Хофмана (E. T. A. Hoffmann) у Немачкој, а луткарско позориште развијали Шмид (Josef Leonard

Schmid) и Поча (Franz von Posci). У доба народног и популарног позоришта, бројне су луткарске представе о рођењу Исуса Христа (јаслице, шопке, вертепи, батлејке). Настављају се догдодовштине са Пулчинелом и Панчом, а појављује се и нови јунак – Гињол. Поред путујућих и вашарских (сајамских) луткарских сцена, појављују се и стална луткарска позоришта (гињоли, марионетска позоришта и сицилијанске, пупи, лутке). Појављују се аутомати и механичке лутке. Све у свему, XIX век је луткарски био богат, разноводан и забаван, закључује Јурковски.

С разлогом је други том *Европске историје луткарства* обиман и посвећен само једном веку – двадесетом, који нам је претходио, а чији је Јурковски савременик. Двадесети век је показао најпре модерничке иницијативе за луткарску уметност. Лутке се појављују у кабареима, потом и у драмском позоришту, све више као ознака авангардних уметничких настојања, као савршени глумци, довољно прилагодљиви за сваку врсту уметничког рада. Лутка је могла да испуни све захтеве уметника, било да су у питању реалистичке, имитативне или експерименталне форме. Лутка је пружала неочекиване креативне могућности (Јурковски).

Наступила је велика промена: од наивног, народног, вашарског луткарства, прелази се на нове облике луткарства које доносе уметници и педагози, а под утицајем позоришних реформатора Апије (Adolphe Aripa) и Крега (Edward Gordon Craig). Од Брана (Paul Brann) и његовог Уметничког позоришта лутака у Минхену, преко Пухонија (Ivo Puhonpu) и малог Уметничког позоришта лутака у Баден Бадену, до Тешнера (Richard Teschner) који је увео југендстил у луткарство. Ипак, како то примећује Јурковски, прави помак луткарства од традиционалног на уметничко десио се у Чешкој, а највећи реформатор био је Јосеф Скупа. Други значајан реформатор луткарства био је Италијан Виторио Подрека (Vittorio Podrecca). Трећи реформатор је Рус Сергеј Обрасцов. До промена у француском луткарству

довео је један Мађар, Геза Блатнер (Blattner), који је осмишљавао нове лутке за сваку нову представу. Његов субјективни приступ креацији лутака Јурковски сматра за претходницу постмодернизма у луткарском позоришту.

Јурковски у своју *Историју* уноси и почетке луткарства у Југославији. Ако знамо да још увек немамо историју луткарства у Југославији, као ни у Србији, чињенице попут ових више су од подстрека.

Индикативна су поглавља посвећена луткарству у служби идеологије (на примеру Совјетског Савеза), по том луткарству под фашистичким надзором (Италија, Немачка). “Помало с тугом изјављујемо да је Други свјетски рат стварно потврдио ставове најгорљивијих заступника луткарства. Луткарство се доказало корисно и као средство психолошког бојевања и као кратки извор забаве за војнике. Чини се да је имало улогу и у цивилној одбрани, а засигурно је будило наде и одржавало достојанство онима у затворима и концентрационим логорима”, пише Јурковски и даје пример аустријског луткарства које се ставило на располагање Трећем рајху. Али и супротни примери – пољско луткарство под немачком окупацијом: луткарске трупе које су биле уз покрет отпора као и партизанско позориште у Словенији. Луткарске представе приказиване су и у концентрационим логорима. Јурковски износи низ примера и тако илуструје поменуте тезе.

Поглавља која следе посвећена су савременим токовима луткарства у појединим европским земљама. И овде Јурковски показује велику обавештеност и познавање луткарских позоришта и луткара: од Пољске, преко Румуније, Бугарске, Мађарске, Чешке, Совјетског Савеза, Немачке, Швајцарске, Аустрије, Велике Британије, Холандије, скандинавских земаља, Француске, Шпаније и јужнословенских држава. Несумњиво велика синтеза луткарске историје и уметности.

Потом Јурковски објављује књигу огледа *Аспекти луткарског позоришта* на енглеском језику, која убрзо бива преведена на јапански и шпански језик и објављена у Токију и Билбаоу (*Aspects of puppet theatre.*

A collection of essays, Puppet Centre Trust, London 1988; 112 страна; јапанско издање – Токио 1989; шпанско издање – Билбао 1990).

Следи *Историја драмске књижевности за позоришне луткара* (*Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek*, “Leopoldinum”, Wrocław 1991, 298 страна). Исте године, на француском језику, објављује књигу *Писци и лутке. Четори века драмске књижевности у Европи* (*Ecrivains et marionnettes. Quatre siecles de la litterature dramatique en europe*, Editions Institut Internationale de la Marionnette, Charleville Mezieres 1991, 412 страна). У француском часопису за луткарство, *Les Marionnettes*, објављује, поред осталог, важну студију, *Лутке источне Европе* (*Marionnettes en l'Europe de l'Est*, LES MARIONNETTES, nouvelle édition, Bordas, Paris 1995, с. 72–82). У Француској, 2000. године, објављује изузетно значајну књигу *Метаморфоза позоришних луткара у XX веку* (*Metamorphoses la marionnette au XXe siecle*, Institut International de la Marionnette, Charleville – Mezieres, France 2000), која је, две године касније, објављена и на пољском језику (*Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, “Errata”, Warszawa 2002), а 2006. године и у преводу на српски језик (Хенрик Јурковски, *Метаморфоза позоришних луткара у XX веку*, преводилац Перо Миоч, Међународни фестивал позоришта за децу “Пионир”, Суботица 2006).

Српско издање *Метаморфоза позоришних луткара у XX веку* разликује се од пољског по броју страна: пољско има 302, а српско 284, будући да је нешто ситнији фронт. Суботичко издање је пропраћено и новим Предговором, кратким, пригодним, који је написан управо за српске читаоце. Различита је и опрема: на корицама књиге суботичког издања (графички уредник Мирољуб С. Вучинић), налази се и насловна страница пољског издања (марионета, чије конце води неко невидљив, стоји на великој дрвеној глави, на белој позадини), као и бројне сличице у боји које представљају неку од познатих лутака, односно призора из луткарских представа, на позадини која представља облачно небо. Ако знамо да је луткарство дуго било “ни на

небу ни земљи”, када је у питању третман ове области позоришног деловања – између вашарске вештине и драмске уметности, онда је симболика насловне стране више него успела.

Иако лутка, као средство уметничког израза, никада није била везивана за један стил или правац, модернисти, с краја XIX и почетка XX века, међу којима се истичу Морис Метерлинк (Maeterlink), Алфред Жари (Jarry) и Гордон Крег (Craig), препознали су лутку као идеалног “антинатуралистичког глумца”, за своје поетско, симболистичко или гротескно позориште. Касније су се лутком послужили и футуристи, попут Прампoliniја (Prampolini), па експресионисти, као Кокосшка (Kokoschka), дадаисти, као Таубер-Арп (Tauber-Arp), као и други авангардни уметници са почетка XX века, у својој побуни против буржоаске културе. “Интересовање за лутке, а у још већој мери за манекенску лутку и надмарионете”, упозорава Јурковски, “имало је у двадесетом веку дубље узроке, који су превазилазили уметничке подстицаје.” Почетком XX века настају опште промене у европској култури, па и позоришту. Захваљујући реформаторима позоришта, попут Крега, луткарство добија важност и уметничко признање.

Ипак, модернистичко интересовање за луткарство није битније утицало на његову праксу првих деценија XX века која је, у основи, остала “драмско” луткарско позориште. Футуристички, дадаистички и кубистички експерименти са луткама имали су малобројну публику. Да би се преживело од луткарства, било је неопходно вратити се “старом естетском принципу” имитацији глумца и драмског позоришта.

Тај принцип који је познат и као “принцип хомогености”, довео је до савршенства руски уметник Сергеј Обрасцов. Доминирао је на луткарској сцени до 60-их година XX века. Тада, захваљујући Иву Жолију (Yves Joly), Јану Вилковском (Jan Wilkowski) и Јозефу Крофти (Jozef Krofta), примат презима “аналитички приступ” који је карактеристичан за модернизам, тј. за “идеје новог позоришта”. Тек тада, сведочи Јурковски, настаје права метаморфоза луткарства, а позориште

лутака излази “на пут уметности високог узлета”. То је и “пут оригиналности”, потраге за новим изражајним средствима, уз коришћење принципа савремене уметности, наглашавајући специфичне, луткарству примерене форме и поступке.

Студија *Метаморфозе позоришних лутака у XX веку* није “скраћено представљање историје луткарства у XX веку”, иако пратимо хронологију преображаја луткарства, од приказивачке врсте и популарне уметности, преко модернистичког артизма и “скоро потпуне самодеструкције”, до коезистенције старог и новог, током друге половине XX века, с акцентом на оригиналним идејама и појавама аутентичних луткарских артиста. Јурковски истиче “чудесни културолошки феномен”, који завређује озбиљно проучавање. Управо ова студија је пример таквог третмана. Неће много значити лаику, али ће обасјати многа нејасна и мање знана места чак и онима који су добро упућени у театрологију, па и луткарско позориште. Јединствена је, тим драгоценија ова студија о луткарској анимацији, персонификацији и синергији, која води читаоца од луткарског модернизма до луткарског постмодернизма.

Луткарско позориште XX века је користило различита изражајна средства да би стигло до оног што се назива “аутотематско позориште лутака” или “позориште предмета”. Говори се о “исцрпљености” класичног луткарског позоришта, о рађању алтернативног луткарског позоришта, “које слободно повезује сва постојећа и временом измишљена средства изражавања, комбинујући их у колаже постојећих или нових врста. И то је била највећа, модернистичка или, ако хоћемо, постмодернистичка авантура позоришта лутака у његовој историји”, закључује Хенрик Јурковски.

Уследила је књига *Оледи из теорије луткарског позоришња* (*Szkice z teorii teatru lalek*, POLUNIMA, Łódź 1993, 184 стране; чешка верзија: *Magie loutek*, Ypsilon, Praha 1997, 288 страна), која је уврштена и у српско издање – Хенрик Јурковски, *Теорија луткарства*, Међународни фестивал позоришта за децу, Суботица 2007.

Теорија луткарства Хенрика Јурковског садржи “огледе из историје, теорије и естетике луткарског театра”. Иако у наслову оригинала стоји само *Szkice z teorii tetru lalek*, српско издање објединило је, у ствари, две оригиналне књиге и неколико огледа (*Szkice z teorii tetru lalek*, Warszawa, Łódź 1993; *Dzieje literatury dramatycznej dla tetru lalek*, Wrocław 1991). Пољско издање *Огледа из теорије луткарског позоришта* има 183 стране, а књига коју је објавио Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици има 424 странице. Оригинално издање књиге *Dzieje literatury dramatycznej dla tetru lalek* садржи 296 страна, у њеном поднаслову стоји да је она додатак, чак саставни део тротомне *Историје луткарског позоришта* (*Dzieje tetru lalek: Od antyku do romantizmu*, Tom 1, Warszawa 1970; *Dzieje tetru lalek: Od romantizmu do wielkiej reformy tetru*, Tom 2, Warszawa 1976; *Dzieje tetru lalek: Od wielkiej reformy do współczesności*, Tom 3, Warszawa 1984). Избор огледа за српско издање, кога сам аутор доживљава као зборник, учинио је, значи, сам Јурковски, и то експлицитно износи у предговору за ово издање. Они су, како се овде наводи, настајали током четврт века. “Они представљају погледе из различитих области моје рефлексije о позоришту лутака, које сам увек схватао као део позоришне културе”, истиче Јурковски.

Прво поглавље овог Зборника припада “Антропологији луткарског театра”, у огледу који истражује изворе и перспективе луткарске антропологије, Јурковски пише о значају лутака у ритуалима од самих почетака људског друштва до њиховог присуства у савременом позоришту, где су се сачували остаци ритуала, односно где постоје покушаји “повратка извесних елемената ритуала”.

Друго поглавље носи назив “Глумац и његов двојник”.¹⁾ На четрдесетак страна сажето је дугогодишње

1) Јурковски је објавио и књигу *Глумац у улози Демидурга* (*Aktor w roli Demiurga*, Warszawa 2006). Издавач је варшавска Позоришна академија, у библиотеци студија о позоришту. Ова књига има 317 страна и посвећена је такође луткарском позоришту. Реч је о предавањима које је професор Јурковски држао студентима Одсека за луткарство на Позоришној академији у Варшави. Акцент је на

истраживање проф. Јурковског, како појава и односа који се тичу луткарства, тако и широко поимане глумачке игре, могућности интерпретације, симболике и метафорике лутке, на основу његовог богатог искуства предавања на више универзитета, позоришних института и школа на свим континентима.

Треће поглавље припада “Историји луткарског театра”. На 118 страна предочена је специфична луткарска историја, виђена очима филозофа и песника, потом историчара, на крају и естетичара. Прегледно и сажето, Јурковски нас води кроз луткарство, кроз најразличитије његове видове. У Енглеској је, у XVIII веку, луткарско позориште сматрано за позориште пародије и карикатуре. Истовремено, овде настају и први покушаји теоријског промишљања луткарства (Семјуел Фут).²⁾ Немачки романтичари су луткарство доживљавали као “чисто позориште”. Посебна је улога Гетеа (J. W. Goethe), читљива у његовим раним, малим драмама, *Вашир у Плундесвајлерну* (*Jahrmarkfest von Plunderweilern*), као и у *Фаусту*, односно неким списима који су објављени посмртно. Најпрецизније је тај однос изнео Хајнрих фон Клајст (Heinrich von Kleist), у есеју *О позоришту марионета* (*Aufsatz über das Marionettentheater*), истичући врлине марионете, њену предност у односу на глумца, њену љупкост и несвесност, тј. бескрајну свесност тог “вештачког човечуљка” који сведочи о уметниковом генију, али и о самом Творцу.

Прва историја лутака настала је у другој половини XX века, у Француској. Реч је *Историји марионета у Европи*, коју је написао Шарл Мањен³⁾. Обимна грађа, на којој је заснована, сведочи нам о великом

теорији глумачке игре, почев од Дидроа (Diderot) до Жежија Гротовског (Jerzy Grotowski) и Тадеуша Кантора (Tadeusz Kantor).

2) Samuel Foote, најпре у свом луткарском комаду *Помогна стратегија* (*Tragedy a la Mode*, 1763) а потом у уметничком манифесту који је објавио 1773. године, пре *Примитивне представе луткарског позоришта* (*The Primitive Puppet Show*, 1773). Видети: Piety in Patter, u: *Biografia dramatyczna or Companion or History of The Yorkshire Theatres...* by Tate Wilkinson, vol. I, York 1795.

3) Ch. Magnin, *Histoire des Marionnettes en Europe*, Paris 1852.

интересовању пре свега француских уметника за луткарство. Позива се, исто тако, на античке узоре (Платон, Аристотел, Хорације, Марко Аурелије, Петроније, Гален, Апулеј, Тертулијан), као и на писце новог века: од Шекспира (Shakespeare) и Бена Џонсона (Ben Johnson), преко Сервантеса (Cervantes Saavedra, Miguel de) и Молијера (Moliere), до Филдинга (Fielding), Волтера (Voltaire), Гетеа и Бајрона (Byron), који су били инспирисани марионетом.

Нарочито су занимљива два огледа, смештена на самом крају овог поглавља. Први је посвећен естетици луткарског позоришта крајем XX века и насловљен је питањем “Да ли је наступио крај специфике?”. Мисли се, наравно, на специфичност луткарства у односу на друге драмске уметности. Да би обележили ту специфику, феноменолошки естетичари увели су термин “лутковност”. По њој се луткарство разликовало од других врста позоришта. Тај термин је касније замењен семиотичким термином “језик”. Језиком савременог луткарског позоришта бавили су се семиотичари на више научних конференција, објављено је неколико књига. О свему томе нас извештава Јурковски као сведок и сарадник најугледнијих семиотичара друге половине XX века, дефинишући луткарство као позоришну уметност која је својствена по томе што “субјект који говори и делује (лутка) користи само позајмљене физичке изворе артикулације и моторичке енергије који се налазе ван њега. Односи између тог субјекта (лутке) и извора енергије се непрестано мењају, а њихове варијације имају битно семиотичко и естетичко значење”.

На овај оглед се, логично, надовезује следећи, посвећен естетици лутке почетком XXI века, “Специфика у новом облику”. Истичући поетски потенцијал лутке као и њене ликовне вредности, Јурковски види будућност луткарских форми управо у њиховој способности прилагођавања. Луткарство се напаја на различитим уметничким извориштима, истовремено их обogaђујући новим кодовима. Све присутније је тзв. хетерогено позориште, у коме лутка има своје место. Ипак, највећи потенцијал луткарство има када

се “на природан начин служи поетским језиком који се темељи на метафорама и симболима” (Јурковски).

Претходном у прилог иде и најобимније поглавље у Зборнику, “Семиологија луткарског театра”. На 124 стране које следе, расправља се о суштини луткарства, односно његовој специфичности – језику савременог луткарског позоришта. Научно врло утемељена, ова студија заслужује посебну анализу која није примерена приказу. Зато ћу се задржати само на неколико општих места. “Семиотика луткарског театра” заснована је, пре свега, на истраживању руског семиотичара Пјотра Богатирјова (Богатырев), који је био “први и једини семиолог који се заинтересовао за луткарско позориште као систем знакова”. До њега се систем знакова луткарског позоришта уклапао у општи систем знакова позоришне уметности, што је доводило до забуне, изједначавања, уопштавања, па и поједностављеног свођења луткарства на један од жанрова позоришне уметности итд.

Посебан систем знакова у луткарском позоришту запазио је још 1923. године Отакар Зих (Zich), пишући о рецепцији луткарских представа. Анализирајући га, Богатирјов указује на промене луткарског система знакова које су се дешавале кроз његову историју. Различита изражајна средства (поред лутке, ту су бројне реквизите и предмети, маске, па и живи, тј. видљиви глумци), као резултат дала су “атомизацију елемената луткарског позоришта”, а потом и различите конотације. То је имало “семиотичке последице”: савремено луткарско позориште је “нехомогена врста уметности с необично богатим системом знакова” (Јурковски). Џорџ Спејт (G. Speaight) предлаже да се луткарско позориште назове “безличним позориштем”⁴⁾. Јурковски се с тим не слаже: “Данас тај назив није тачан, јер у том позоришту међу луткама, реквизитима, предметима, као њихов видљив аниматор или сценски лик, или једно и друго истовремено, редовно делује и глумац.” Аналитичке тенденције довеле су до већ поме-

4) G. Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, New York 1955, s. 11

нутог рашчлањивања луткарства на ситне делове, на првобитне чиниоце. Као резултат тог процеса долази до “атомизације”, коју Јурковски предлаже као прецизнији термин за ову појаву у савременом луткарском позоришту.

Потом указује: на проблеме постојања сценског лика у луткарском позоришту, на позоришну лутку као троп, на разнородност изражајних средстава као извор метафоре у луткарском позоришту, на интеракцију субјекта и објекта у савременом луткарском позоришту.

“Суштина позоришта је у трансформацији”, тврди Јурковски, на самом почетку огледа “На путу ка позоришту предмета”. Предмети који се користе у луткарским представама репрезентују истовремено своју свакодневну примену и иконички знак. На први поглед нема ништа сценског. Ипак, његовим извођењем на сцену, предмет се трансформише у лик, појава за коју Јурковски предлаже назив “опализација”. “Опализација је у позоришту предмета природна нужност.” Она, истовремено, указује на “пожељну дистанцу према фикцији”, сигнализује на то да је оно што је на сцени креирано и вештачко. Управо зато се последњих година “позориште предмета” све више дистанцира од луткарског позоришта.

У закључку последњег огледа посвећеног семиотици луткарског позоришта, Јурковски примећује да се појава позоришта предмета осамдесетих година XX века одвијала динамично, али није претња “постојању нових форми луткарског позоришта”. Напротив, “остаје важна, чак конкурентска врста у оквиру безличног позоришта”.

Претпоследње поглавље *Теорије луткарства* посвећено је “Луткарском театру за децу”. Већина луткарских позоришта и представа данас намењени су дечјој публици, отуда и обележја луткарства као дидактичког, односно спознајног и васпитног. Јурковски указује и на бројне дилеме које су са тим у вези, као и на специфичности које настају из једног таквог приступа. Да ли позориште за децу треба да буде позориште илузија или демистификација? Да ли је оно,

по правилу, “позориште емпатије или суделујуће позориште”? Пише, на крају, о утицајима поп-културе и постмодернизма на комаде за децу и о традиционализму родитеља и учитеља на другој страни. Залажући се за јасне критеријуме у руковођењу позориштима за децу, Јурковски закључује: “Мислим да се овог пута они не могу наћи у психологији детета већ у психи позоришних стваралаца”.

“Књижевност и луткарски театар”, последње поглавље овог Зборника, садржи три огледа: први је посвећен луткама у делу Станислава Виспјањског (*Wispiański*), други је посвећен Ибзену “међу луткама и роботима”, а трећи – Едварду Гордону Крегу, који је, несумњиво, од самог почетка био велика инспирација не само Јурковском него и свим теоретичарима савременог позоришта, па и луткарства. Нису без разлога корице Крегове књиге *Puppets and Poets (Лушке и њесници, са цртежом марионете из 1912. док је сама студија објављена 1921)*, послужиле и као насловна страна српског издања *Теорије луткарства* Хенрика Јурковског. Оглед о Крегу настао је поводом 100. годишњице од објављивања његове књиге *Позоришна уметност* (1905). Истовремено је он и један од најновијих огледа који су преведени у овом Зборнику. У њему се Јурковски, јасно је већ од наслова, бори “против стереотипа” који су пратили највећег позоришног превратника на почетку XX века. “Крег је био један од оних који су показали пут развоја савременог позоришта.” То потврђује и посебном студијом, *Свет Едварда Гордона Крега. Прилози историји угеје (Świat Edwarda Gordona Craiga. Przyczynek do historii idei)*, коју објављује у српском преводу Бисерке Рајчић, код истог издавача (Међународни фестивал позоришта за децу, Суботица 2008).

У међувремену Јурковски објављује тротомну антологију текстова за луткарско позориште: *Антиологија класичних текстова за позориште луткара*, I том: ренесанса – барок – романтизам (*Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, I. Renesans – barok – romantyzm, PWST, Wrocław, 1999, 504 стране: овде су преводи

фрагмената из Сервантесовог *Дон Кихота*, из *Варшоломејској вашара* Бена Џонсона, три комада за лутке А-Р. Лесажа (Alain-René Lesage), *Херкулесово кијање* Пјера Мортела (Pier Jacopo Mortello), два комада С. Фута (Samuel Foote), *Чаробна виолина* Франца Почија (Franz Ricci), три комада Л. Мурквета (Laurent Mourquet) и три комада Л. Е. Дуранти (Louis Emile Duranty), *Иирачке и тајне* Морис Санд (Maurice Sand), *Немојућа грама* Де Невила (Louis Lemercier de Neuville), као и више комада непознатих аутора, али познатих наслова, попут *Дон Жуана и Доктора Фауста*; *Антиологија класичних текстова за позоришне лутака*, II том: модернизам (*Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, II. Modernizm, PWST, Wrocław, 2000, 628 страна: овде су два комада Мориса Метерлинка (Maurice Maeterlinck), два комада Алфреда Жарија (A. Jarry), три комада Артура Шницлера (A. Schnitzler), *Последња ноћ Дон Хуана* Едмона Ростана (Rostand), *Сфинкс и сирашило* Оскара Кокошке (Kokoschka), четири комада Е. Г. Крега, два комада Ф. Г. Лорке и три комада М. де Гелдерода (Michel de Ghelderode), као и други текстови за луткарско позориште аутора из времена модернизма); *Антологија класичних текстова за позориште лутака*, III том: У кругу пољске традиције (*Antologia klasycznych tekstów teatru lalek, III: W kręgu polskich tradycji*, PWST w Krakowie, Wydział Lalkarski we Wrocławiu, Wrocław 2003, 652 стране: од Владислава Рејмонта (Władysław Reymont), Винсента Пола (Wincenty Pol), Теофила Ленартовича (Lenartowicz), преко Тадеуша Боја-Желењског (Tadeusz Boy-Żeleński), Карола Хуберта Ростворовског (Rostworowski), Константина Илдефонса Галчињског (Konstanty Ildefons Gałczyński), до Наталије Голенбске (Natalia Gołębska), Јана Ошнице (Ośnica), Јана Вилковског (Wilkowski) и Пјотра Томашека (Piotr Tomaszek). Овде је и *Старојољски шрићих* Хенрика Јурковског, као и *Полићичка шојка* Маријана Хемара, Јана Лехоња (Lechoń), Јулијана Тувима (Tuwim) и Антонија Слонимског (Słonimski).

Обимна (1784 стране) и јединствена *Антиологија класичних текстова за луткарско позориште* о којој

би се могла написати посебна студија. Несумњиво значајна, као противтежа теоријским и историјским текстовима Хенрика Јурковског, са примерима и аргументима за изнесене претпоставке и тезе.

Године 2009. Јурковски објављује књигу *Промене иконосфере. Визуелни контексти позоришта* (*Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009), а у Француској излази Енциклопедија светског луткарства, под уредничком палицом Јурковског (*Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette* (red.), UNIMA, éditions L'Entretiens, 2009).

Године 2013. српски издавачи (Позоришни музеј Војводине, Међународни фестивал позоришта за децу и Отворени универзитет Суботица), објављују други том *Теорије луткарства*, књигу огледа из историје, теорије и естетике луткарског театра. Разврстани у седам поглавља, према тематици, пре свега, ови огледи сведоче о ширини интересовања Хенрика Јурковског. Књига започиње са два огледа о постмодернизму: “Идеје постмодернизма и лутке” и “Постмодернизам и лутке”. Први оглед је из 1992. године, а други из 2011. што указује да је Јурковски темом постмодернизма у луткарском позоришту заокупљен двадесет година. Јурковски је, значи, један од првих истраживача луткарског театра који је запазио појаву постмодерних обележја у њему, али и континуирао трагање за њима у овој области, што је евидентно и у књигама које су уследиле. У поглављу “Позориште за децу”, налазе се три текста, писана различитим поводима, најчешће за научне скупове посвећене књижевности, односно уметности за најмлађе: “Дете – фолклор – поетско позориште”, “Театралност као вредност културе за децу” и “Таоци класике. Класика или модерна”. У трећем поглављу, “Архетипови”, налазе се текстови: “Фауст – Адам”, “Иби – кратка историја архетипа” и “Свето, књижевни мотив или отворена структура”. У првом се прати мотив Фауста, од појаве до луткарске представе. У другом – Жаријев *Краљ Иби*, као луткарски комад, односно Иби, његов главни јунак, као архетип. У

трећем – на примеру Божића, доказује колико је он био атрактивна тема, како у канонским тако и у књижевним, односно позоришним варијантама. На ово поглавље се, логично, надовезује поглавље посвећено антрополошким истраживањима, а на поменућу тему Божића, адекватан наставак у тексту “Ретабл-шопка-вертеп. Паралеле”.

Поглавља која следе могли бисмо ближе одредити као прилоге историји луткарског позоришта. Најзначајнији ствараоци, од реформатора Крега и Апије, преко уметника попут Жана Коктоа (Jean Cocteau), ликовних уметника као што је Хари Крамер (Harry Kramer), до уметника-луткара и савременика Јурковског: Обрасцова, Гезе Блатнера (Blattner Géza), Дениса Силка (Deniss Silk), Јана Малика, Џима Хенсона (James Jim Henson), Дежеа Силађија (Szilágyi Dezső), Јана Дормана, Жака Феликса (Jacques Felix), Нине Гернет.

У издању Позоришног музеја Војводине, Међународног фестивала позоришта за децу и Отвореног универзитета Суботица, 2015. излази први том књиге *Лушка у култури*. У припреми је и други том ове нове велике синтезе академика Јурковског. По свему судећи, његово животно дело. Изузетно обимна (садржи више од 800 страница), она представља сублимацију његовог досадашњег проучавања луткарства, порекла, развоја и значаја лутке, од самих почетака, од првобитне заједнице, до нашег времена.

Први том *Лушке у култури* садржи шест поглавља.

У “Уводу” академик Јурковски истиче како лутка постоји у свету лутколиких бића. “Ова таутологија значи да и позоришна лутка и дечја лутка припадају великој породици тродимензионалних слика живих бића, стварних, фантастичних или виртуалних. Историја ових слика укључена је у историју људске културе, посебно у историју религије, уметности, и обичаја.”

Почевши од терминолошких проблема у дефинисању лутке, односно од њене дводимензионалности и тродимензионалности, њених сакралних почетака, Јурковски описује све врсте лутака: од воштаних фи-

гура, обредних лутака, дечјих лутака и играчака, преко декоративних лутака, лутака на концима и лутака на штапу, до трик-лутака, хибридних, плошних и механичких лутака.

Друго поглавље даје преглед историјских позоришних истраживања. Најпре историје европског луткарства, потом историје америчког луткарства, па историје азијског луткарства, до историја појединачних позоришта и луткарских жанрова. Јурковски истиче да луткарство има дугу традицију. “Оно датира од најранијих времена људске цивилизације и повезује се са ритуалном употребом лутака. Историја луткарства као спектакла потиче од античке Грчке. Али морали смо да чекамо неколико векова да их пронађемо у књигама које описују необичне аспекте тадашњег света.” Те књиге су описане у поглављу које следи, а посвећено је теоријским истраживањима луткарског позоришта.

У суштини већине теоријских истраживања луткарства у XX веку, било је питање шта то заправо значи луткарско позориште и шта је његова суштина. Један од првих који је поставио себи та питања био је руски уметник Сергеј Обрасцов, који је напустио драмско позориште како би се у потпуности посветио луткарском. О томе је писао у својој првој књизи о луткама, *Глумац са лушком*, из 1937. године.

Потом нас Јурковски упознаје са теоријским истраживањима из првих деценија XX века. То су истраживања Лотара Бушмајера (Lothar Buschmeier), о естетским особинама лутке; Холгера Сандига (Holder Sandig), о односу између драматургије луткарског позоришта и изражајним могућностима марионета и Фрица Ајхлера (Friz Eichler), о суштини позоришта лутака и марионета. Динамичан развој луткарског позоришта суспендовао је поменућа истраживања тридесетак година. Уводи их поново Јануш Галевич (Janusz Galewicz), пољски редитељ и позоришни критичар из 60-их година. Он настоји да докаже како луткарство припада категорији позоришне драме.

Уследила су семиотичка истраживања луткарства, заснована на теорији Пирса (Charles Sanders Pierce) и Де Сосира (Ferdinand de Saussure). Први радови појавили су се у кругу прашких структуралиста и руских формалиста (Богатирјев, Јакобсон, Отакар Зих, Јан Мукаржовски /Jan Mukařovský). На трагу ових истраживања је и обимна студија Јиржија Велтруског (Jiří Veltrusky), чешког семиотичара који живи у Паризу, *Лућкарство и сценска игра*, у којој разматра све аспекте сценске игре и луткарства наспрам ње, из семиотичке перспективе. На овом трагу су и Томас А. Грин (Thomas A. Green) и В. Ј. Пепичело (W. J. Pepicello), потом Антонио Пасквалино (Antonio Pasqualino) и Уено Михико (Michiko).

Из ових теорија су проистекле симпатије за луткарско позориште, пре свега од стране ликовних уметника. У Чешкој су готово сви луткари са почетка XX века потекли из реда ликовних уметника. “Разумевање луткарског позоришта као ликовне (пластичне) уметности треба узети као знак времена”, примећује Јурковски. За луткарско позориште заинтересовали су се велики мајстори сликарства и вајарства: Паул Кле (Klee), Александра Екстер (Exter), Фернан Леже (Legere), Пикасо (Picasso), Миро (Miro) и многи други.

Из перспективе психологије луткарству приступа Ани Жил (Annie Gilles), а из перспективе филозофије пољски аутор Радослав Ф. Муњак (Radosław F. Muniak).

Пето поглавље посвећено је луткама у првобитним културама, најпре у Европи, потом у Африци, Азији, Индонезији, Ирану, међу америчким Индијанцима и сибирским народима. Различите су функције које су

лутке имале у примитивним културама, пре свега посредник између стварног и натприродног света. Лутке су биле супститут неког божанства или човека, оживљаване ритуалном игром и помоћу магијских представа.

Шесто поглавље посвећено је луткама у децјем свету. Најпре се истражује свет ритуалних фигура као извор децјих играчака од Јапана до Америке и Африке. Потом играчке као амајлије, па играчке као роба. Следи део посвећен првим позориштима за децу и њиховом развоју, а завршава се појавом телевизијског позоришта за децу.

Други део студије *Лућка у култури* (чије се излажење планира у мају 2016) посвећен је уметничким аспектима луткарства: од скулптуре до перформанса, од Ренесансе, преко Француске револуције, до Модернизма; од Октобарске револуције, преко футуризма и надреализма, до ликовног позоришта и драмских стилизација. Јурковски сагледава улогу лутке у уметности глумца и позоришној уметности.

Претпоследње поглавље посвећено је луткама-аутоматима и андронидима, механичким луткама, електронским играчкама и роботима. А последње поглавље бави се симболиком лутке. Пошавши од претпоставке да је човек марионета у рукама Бога, Јурковски пише о антропозофском приступу лутки, потом о специфичности лутке, њеним ефектима и анимизацији.

Прегледно, поткрепљено изворима и сведочанствима, бројним примерима из луткарске праксе, Јурковски сагледава нашу културу, поред осталог, и као луткарску јер она то, судећи по његовој студији, јесте.

ИЗБОРИ / REFERENCES

- <CURRICULUM VITAE OF HENRYK ZDZISLAW JURKOWSKI > UniCV_Jurkowski
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Jurkowski > 29.11.2015.
- <www.nauka.polska.pl – Bazy danych> Henryk Zdzisław Jurkowski

- Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, PIW, Warszawa 1970.
- Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, PIW, Warszawa 1976.
- Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, PIW, Warszawa 1984.
- Henryk Jurkowski, *Aspects of puppet theatre. A collection of essays*, Puppet Centre Trust, London 1988 (japansko izdanje – Tokio 1989, špansko izdanje – Bilbao 1990).
- Henryk Jurkowski, *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek*, "Leopoldinum", Wrocław 1991.
- Henryk Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes. Quatre siecles de la litterature dramatique en europe*, Editions Institut Internationale de la Marionnette, Charleville Mezieres 1991.
- Henryk Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, POLUNIMA, Łódź 1993 (češka verzija: *Magie loutek*, Ypsilon, Praha 1997).
- Henryk Jurkowski, *Marionnettes en l'Europe de l'Est, u: LES MARIONNETTES*, nouvelle édition, Bordas, Paris 1995, str. 72–82.
- Henryk Jurkowski, *A History of the European Puppetry from Its Origins to the End 19 Century* (coll. Penny Francis), The Edwin Mellen Press, Lampeter, SAD, Velika Britanija, 1996.
- Henryk Jurkowski, *History of European Puppetry: The Twentieth Century* (coll. Penny Francis), The Edwin Mellen Press, Lampeter, 1998.
- Henryk Jurkowski, *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, I. Renesans – barok – romantyzm, PWST, Wrocław, 1999.

- Henryk Jurkowski, *Metamorphoses. la marionnette au XXe siecle*, Institut International de la Marionette, Charleville – Mezieres, France 2000.
- Henryk Jurkowski, *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, II. Modernizm, PWST, Wrocław, 2000.
- Henryk Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, "Errata", Warszawa 2002.
- Henryk Jurkowski, *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek. W kręgu polskich tradycji*, PWST w Krakowie. Wydział Lalkarski we Wrocławiu. Wrocław 2003.
- Henryk Jurkowski, *Aktor w roli demiurga*, Akademia Teatralna w Warszawie, 2006.
- Henryk Jurkowski, *Teorija lutkarstva. Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra* (prevela Biserka Rajčić), Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica 2007.
- Henryk Jurkowski, *Metamorphoses. La marionnette au XXe siecle*, Institut International de la Marionette, Charleville – Mezieres, France 2008 (drugo, prošireno izdanje).
- Henryk Jurkowski, *Svet Edvarda Gordona Krega. Prolog istoriji ideje* (prevela Biserka Rajčić), Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica 2008.
- Henryk Jurkowski, *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Henrik Jurkowski, *Teorija lutkarstva II* (preveo Zoran Đerić), Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad / Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica i Otvoreni univerzitet Subotica 2013.
- Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek (tom 1. Od antyku do "belle epoque")*, Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie, Lublin 2014.
- Henryk Jurkowski, *Dzieje Teatru lalek (tom 2. Od modernizmu do współczesności)*, Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie, Lublin 2014.
- Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi* (preveli Zoran Đerić i Dragana Valigurska), Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad / Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica i Otvoreni univerzitet Subotica 2015.

Пише > Хенрик Јурковски

Лутке у књижевности

С пољског превео > Зоран Ђерић

ЛУТКА КАО АКТИВАН ЧИНИЛАЦ ПРИЧЕ

Позоришне лутке као активне чиниоце приче налазимо тек у делима Мигела де Сервантеса (Miguel de Cervantes Saavedra, 1546–1616), у његовом универзално признатом ремек-делу *Ошироумни њлемих Дон Кихот од Манче* (1605). Овде, Дон Кихот, са својим штитоношом, током непрекидних путовања, налети на луткарску представу неког по имену мајстор Педро. Она има назив *El Retablo de Maese Pedro*, који се обично преводи као *Ретабло мајстора Петра*.

Погрешно, јер реч *ретабло* означава олтар са неколико квартала, у којима су приказане сцене из живота светитеља коме је олтар додељен. Структура *ретабла* у својој знатно смањеној верзији служила је за секуларне представе које су биле наративне природе. Њихови извођачи су користили теме витештва из круга *chansons de geste*, затим песме о Карлу Великом и његовим витезовима, као што нам је то представио Мигел де Сервантес у свом монументалном роману.

Мајстор Педро приповеда, и илуструје луткама, причу у којој витез Дон Гајферос ослобађа супругу, прелепу Мелисендру из мауританског ропства. Ре-

табло је постављен у присуству гледалаца у великој сали гостионице:

Дон Кихот и Санчо га послушаше и одоше тамо где је приказане већ било постављено и отворено, а са свих страна запаљене воштане свећице, што га је чинило упадљивим и блиставим. Кад стиже, мајстор Педро стаде иза сцене јер је он руковао луткама, а изван сцене се смести дечак, мајстор Педров слуга, да би био тумач и да би објашњавао тајне овог приказања: у руци је држао штапић којим ће показивати лутке како која буде излазила.¹⁾

Игра лутака овде изгледа скромнија него занос рецитована: фигуре излазе, показују своје емоције или жеље и обављају једноставне гестове. С друге стране, наратив је пуна инвенција, чак и дигресија, тако да Дон Кихот мора да интервенише како би се дечак-на-

1) Мигел де Сервантес, *Дон Кихот од Манче*, III. Превео Душко Вртунски, Компанија “Новости”, Београд 2011, стр. 56. *Напомена преводаоца*: У српском преводу шпанска реч “ретабло”, односно пољски израз “шопка”, преведена је описно, као “приказање”, тако да се не може стећи прави утисак о каквој се луткарској представи ради.

ратор вратио на прави ток акције. Ипак, догађаји се одвијају веома брзо. Текст је говорио о томе како је Дон Гајферос, неспреман да спасе своју супругу коју су отели Мавари, био испровоциран говорима Карла Великог, њеног наводног оца који му је замерао на инертности, што је за последицу имало његов одлазак у Сарагосу. Мелисендра, која је била овде заробљена, патила је због одвајања од своје домовине, али и због агресивности једног Мавара, иако је овога прописно казнио краљ Марсилио. Дон Гајферос је коначно стигао и ослободио из куле своју супругу, посадио је на седло да јаше коња као мушкарац и кренули су путем ка Паризу. Када је то начуо краљ Марсилио, кренуо је у потеру са бројном маварском војском...

У овом тренутку, прича и демонстрације слика се прекидају, јер Дон Кихот, дирнут судбином избеглица, напада Маваре својим мачем, уништавајући при том ретабло:

Видевши и чувши, дакле, толику множину Мавара и толику вреву, Дон Кихоту се учини да би било добро да помогне бегунцима, па устаде и повика:

– Док сам жив, нећу допустити да се у мом присуству подвали тако славном витезу и тако смелом љубавнику као што је Дон Гајферос. Стани, простачка руљо; не гони их и не прогони; ако не буде тако, са мном ћеш се борити!

А док је то говорио, исука мач, једним скоком стиже до позорнице, па ужурбано и с невиђеним бесом поче обасипати ударцима маварске лутке, једне обрађујући, другима одсецајући главе, један такав ударац мачем који би мајстор-Педро скратио за главу лакше него да је од марципана, само да се овај није сагнуо, скупио се и шћућурио. Мајстор Педро повика и рече:

– Станите, ваша милости, господине Дон Кихоте, и помислите да ово што рушите, уништавате и убијате нису истински Маври него лутке од картона. Зар не видите да ви мене, грешника, обарате и расипате цело моје имање!

Али због тога Дон Кихот није престао да дели ударце, да боде и сече, како год стигне, да је све пљушта-

ло. Најзад, за мање времена него што треба за два вјерују, обори на земљу целу позорницу, раскомада и смрви све справе и лутке: краљ Марсилио тешко рањен; цару Карлу Великом круна и глава расплућене. Узбуни се гледалиште...²⁾

И, очигледно, овде се завршава прича о луткама из XVI века и настављају догдовштине главног јунака који види свет у складу са оним што су креирали луткари. Дон Кихот је, испоставило се, савршени посматрач позоришне представе, јер је препознаје као реалност и према таквом ставу према овој реалности реагује. Он је наивни гледалац, али истовремено делује као активно људско биће, осетљиво на судбину других људи. Овде лежи дихотомија поруке Сервантеса који говори својим читаоцима: изаберите оно што је за вас најважније – наизглед гротескни опис догађаја или његово метафоричко значење. У перспективи естетике позоришта, ово се, на трен, одражава на снагу утицаја сценске слике.

У години објављивања другог тома *Дон Кихота* у Лондону, познати енглески драмски писца Бен Џонсон (Ben Johnson, 1573–1637), 1614. године завршио је свој комад *Вартоломејски ваишар*, који је био слика лондонског друштва, сакупљеног на том чувеном сајму. Овде се појављују разни типови људи, веома живописни и прометни – заузети својим интересима. У току различитих догађаја на сајму појављује се луткар Лампа Кожоглави, који је поставио за одабране неку вулгарну пародију познатих античких прича. Ту су *Древна и свежа историја Хере и Леандра, или Камен озбиљне љубави, а у њој жива и фер проба пријатељства Дамона и Пилијаса, два верна пријатеља из Насија*. Представа је играна на задовољство сакупљене публике која није штедела своје коментаре, када се изненада појављује испред бине пуритански рабин Фанатик који прекида представу, говорећи: “Оборите змаја! Оборите змаја!

2) Исто, стр. 60.

Ја ћу га убити! Ја сам тај који не може да издржи више ово профанисање!”

Рабин Фанатик је био пуританац који је у позоришту видео грех и нечистоће човечанства. Кожна Глава је, испоставило се, имао дозволу Мајстора Краљевских Радости за своје наступе и Фанатик је морао да се ограничи само на изазивање луткара и његове лутке на спор, на ком је он имао намеру да открије њихово блудничење. Кожна Глава је делегирао у овој дискусији једну од својих лутака, наиме Диониса. Фанатик пак наводи своје примедбе које Дионисије лако одбија, па чак и напада Фанатика и сујету свих службеника цркве. Он једноставно пита:

ДИОНИСИЈЕ: Шта ћеш сада, змајићу? Или је лутка мање вредна него ти?

ФАНАТИК: Мање је вредна, а први доказ блудничења је то што се неки од мушкараца међу вама пресвлаче у женске хаљине, а жене у мушке!

ДИОНИСИЈЕ: Лажеш, лажеш, подло лажеш!

ПУПАВАЦ: Браво! Ухватио си га да те лаже три пута!

ДИОНИСИЈЕ: Толико причате против глумаца, међутим, није тачно то што говорите о луткама. Нема међу њима ни мушкараца ни жена, у шта се можете уверити ако желите, иако сте ви један гневни, прљави фанатик! Он *подиже своју одећу*.

ВАРТ ПАЛА: Нема вере, мој пријатељу! Ето одговора вама, показује шта има.

ДИОНИСИЈЕ: Ја ћу им показати истину, чак и рабину и свима који су овде дошли. Ја ћу доказати да је ова рукотворина моје право јер ми је дозвољено као и њима. Ја разговарам са туђом инспирацијом као и он, имам толико знања да поступак као он, и слично презирем туђу помоћ као он.

ФАНАТИК: Победио си ме. Одуштајем од случаја.³⁾

3) Ben Johnson, *Jarmark Bartłomiejowy*. У: *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*. Wybrał i opracował Henryk Jurkowski, Wrocław 1999, с. 38.

Бен Џонсон је, дакле, користио лутке – у овом случају, лутке-рукавице, пацинке – како би се супроставио непријатељима позоришне уметности којих је у то време било поприлично, међу католичким и протестантским фанатичима. Џонсон је поверио ове спорове луткама, јер је њихова кондиција давала више аргумената у борби са жучним противницима позоришта. Ништа тако добро не говори о артифицијелности позоришне уметности као сама лутка која не мора нужно да користи све атрибуте човечанства, а ипак може да представља човека.

Касније, у Енглеској, лутке су такође служиле за социјалну сатиру, изражену у пригодним епиграмима. У Француској шеснаестог и седамнаестог века развијала су се вашарска луткарска позоришта која су практиковала сатиру, у великој мери упућену монополу краљевских позоришта. Временом ће се појавити у булеварским позориштима која су користила лутке као замену за глумце, не улазећи у расправу о позоришној уметности.

У НЕМАЧКОЈ: ОД ПОКРЕТА **STURM UND DRANG** (ОЛУЈА И НАГОН) ДО РОМАНТИЗМА

У потпуности другачија ситуација била је у немачким земљама, где је лутка постала предмет интересовања писаца, подједнако због сатиричних и филозофских разлога. Велики део писаца у периоду “олује и нагона” као и у периоду романтизма апеловао је на лутке, писао је за њих комаде, па чак и ако нису узимали у обзир њену естетику, барем су се позивали на њу у насловима комада, као што је то било у случају Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832), који је написао седамдесетих годинама XVIII века три кратке драме: *Das Neuröfnete moralisch-politische Puppenspiel* (*Новоотворени, морално-политички луткарски театар*).

И као што су некада аристократске куће уживале у сопственим луткарским позориштима, тако су сада овај обичај преузеле богате грађанске породице, по-

носећи се својим позориштима. Јохан Волфганг Гете сећа се у својим мемоарима, *Истини и фикције*, да је његова бака организовала за децу на Бадњи дан луткарско позориште, што је остало у њему као неизбрисива успомена.

Вратио се тим успоменама у својој фиктивној аутобиографији *Vilhelm Meisters theatralische Sendung* (*Позоришна мисија Вилхелма Мајстера*) и духовито је приповедао како се бакина акција допала пријатељица, породици и кућној послузи. Представа је била о Давиду и Голијату, и несумњиво је имала дидактичку сврху, иако је била више у природи вашарског луткарства него у стилу озбиљне салонске забаве. Старица се сећала позоришта лутака које су гледала њена деца и исто такво одлучила је да припреми за унуке. Она је мислила да у комаду треба да буде и балет са црнцима, на крају.

Присуство лутке као извора различитих метафора у књижевности периода Sturm und Drang, као и у романтизму, навела је два аутора на детаљније испитивање њихове употребе у немачкој књижевности тих периода. Елеонора Рап (Eleonore Rapp) је 1964. године објавила књигу *Die Marionette im romantischen Weltgefühl*⁴, у којој је расправљала о делима аутора из тог периода. Међу њима су били Гете, Јохан Шинк (Johann Schink), Лудвиг Тик (Ludwik Tieck), Август Малман (August Mahlmann), Хајнрих фон Клајст (Heinrich von Kleist) и Е. Т. А. Хофман (E. T. Hofmann). Закључак овог прегледа је следећи:

На овај начин, створили смо причу на основу романтичне игре са луткама. Почевши са трендом периода Sturm und Drang, романтизам је издигао лутке са вашарских тезги и дечјих соба на виши ниво и ревалоризовао њихове унутрашње, симболичке и формалне елементе, подарио им је уметничко-литерарну

4) Eleonore Rapp, *Die Marionette im romantischen Weltgefühl. Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte*, Bochum 1964.

форму, дајући им прилику за највећи могући израз романтичног духа и романтичне ироније.⁵

Друга ауторка која је посветила тему своје књиге луткама је Бернхилд Боје (Bernhilde Boie) – *L'homme et ses simulacres*, 1979. године.⁶ Ипак, примењивала је другачији метод истраживања. Интересовало ју је колики је удео лутака у метафорама писаца о питањима као што су “друштво као машина”, “стварност као процес презентације”, “идоли уметности”, “уметност и живот” и слично. То је изузетан преглед велике инспиративне улоге лутака у периоду немачког романтизма, направљен уз помоћ свестране литературе тога периода.

Значајно је овде да се Бернхилд Боје није ограничила само на лутке, већ како то њен наслов сугерише, разним симулакрумима човека. За такве симулакруме она сматра и сликарски портрет. Дакле, отвара нови одељак разматрања позоришног образовања човека, приближавајући се, на тај начин, позоришту пљоснатих фигура какве сусрећемо и у позоришту сенки и у позоришту силуета. Присуство и деловање таквог театрализованог и донекле оживљеног предмета показује Боје на примеру приче немачког писца Игнаца Фердинанда Арнолда (Ignaz Ferdinand Arnold, 1774–1812), *Das Bildniß mit den Blutflecken* (*Портирет са ираповима крви*, 1800).

Прича говори о томе како је војвода Ернест фон Линден заведе Фредерику, девојку која је боравила у манастиру. Када се, сасвим банално, испоставило да је трудна, напустио ју је и од тада постао талац свог кајања. Да би сазнао њену судбину, обратио се за помоћ надрилекару који се бавио призивањем духова. Као резултат тога, Фредерика се појавила као крвави фантом, рекавши му да се одлучила на самоубиство после рођења детета зачетог у греху. Истовремено, опрашта заводни-

5) *Ibidem*, с. 160

6) Bernhilde Boie, *L'Homme et ses simulacres. Essai sur le Romantisme allemand*, Paris 1979.

ку. Ернест користи њену доброту. Живи живот поште-ног човека: жени се, има децу. Једног дана, међутим, пронашао је портрет који показује крваву Фредерику као да је жива. Од тада, крв му се разлива по рукама, што га доводи до лудила. Злочин бива кажњен. Бернхилд Боје анализира ову причу и тврди, с правом, да је портрет играо исту улогу као статуе, лутке и аутомати у другим сличним случајевима.⁷⁾

Боје описује *Порџреј са шраповима крви* у складу са конвенцијом осамнаестовековног хорор романа. Едгар Алан По (Edgar Allan Poe, 1809–1849), истакнути амерички романописац, неколико деценија касније користио је “портрет”, окружујући га ужасом, како би размотрио природу уметничких дела која носе утисак аутентичног самосталног живота. Дело је познато само наратору који га случајно проналази у непознатој соби дворца. Он је фасциниран њиме, прати његову историју и прослеђује је нама речима из пронађеног, пажљиво записаног водича:

Но коначно, како се цртање приближавало крају, нико не беше пуштан у кулу; сликар у заносу посла постаде необуздан, и ретко скреташе поглед са платна, чак и да би погледао лик своје жене. И не би ни видео да боје које је наносио на платно беху скинуте са образа оне која је седела поред њега. И пошто многе недеље прођоше и остаде тек један потез по устима да се учини и тек једна нијанса на оку, душа даме поново затрепери као пламен у чашици лампе. А онда, учињен је потез четкицом, и онда, боја је нанета; и у првом трену сликар, занет, стајаше пред делом које је свршио, а у следећем, још увек гледајући, задрхта и пробледе, уплаши се и гласно крикну: “Ово је заиста Живот сам!”. А онда се окрену не би ли погледао своју вољену: Она беше мртва!⁸⁾

7) *Ibidem*, с. 58

8) Едгар Алан По, “Овални портрет” (превод Света Булатовић), у: Едгар Алан По, *Сабране приче и писме*, Рад, Београд 2006, стр. 437.

Овде смо у свету Пигмалиона *a rebours* (у обрнутом смеру): у том свету модели умиру, а њихове уметничке “копије” добијају своју аутономију. Траг ове врсте размишљања је и у расправи Хајнриха фон Клајста *О њозоришћу луткака*, којој ћемо се, наравно, вратити.

Романтизам је слојевит правац. Поред хорора, било је места и за иронију. Због те ироније, поред многих дела наведених аутора, посебно интересовање може да побуди стваралаштво Лудвига Тика (1773–1853), промотера немачког романтизма, који је често у свом раду покретао мотив луткарског позоришта у различите сврхе.

Он је био тај који га је користио са иронијом окренутом против злоупотребе егзистенцијалне метафоре коју је са собом носила лутка. Човек је марионета у рукама судбине! Ово откриће фасцинирало је многе немачке писце са Гетеом на челу. Тик је гледао на ово питање рационално и дозволио је себи неколико шала о томе, поред осталог у причи *Die gelehrte Gesellschaft* (*Учено друштво*) из 1796. године.

Тик је овде приказао представу коју је замислио човек по имену Бирнхајм. Требало је да се она одржи у приватном луткарском позоришту. Јунак комада је Хансвурст који наступа као представник човечанства. Он је био једном ногом причвршћен за неку безобличну форму, не знајући уопште за то. Када је хтео да уради нешто или да крене било где, ова безоблична форма га је заустављала на месту. Хансвурст је схватио, на крају, да судбина одлучује за њега, да он нема слободну вољу. Патећи због тога, замолио је пријатеље за помоћ. Они су отишли до богиње Филозофије која лута кроз земљу математичких бројки и вратили су се са неодређеним одговором – упркос везаности за своју судбину, он задржава слободу – одговором који, наравно, није задовољио Хансвурста. Он је сматрао да су његови изасланици лоше бранили његов случај.

Као што је већ поменуто, комад је требало да исмева “проблем судбине”, тако модеран и дискутован у периоду “олује и нагона”. Коначно, ипак, све зависнос-

ти од судбине су потврђене. За изражавање ове ситуације Тик је пронашао одговарајући начин, пореколм из народног луткарства, ослањајући се на дословну реализацију књижевних метафора.

Још јасније и ироничније Тик је приступио овом проблему у свом комаду *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (*Принц Зербино или Путовање у поштрази за добрим укусом*, 1796–1798). У складу са насловом комада, реч је о образовању принца који се разболео због неисправне лектире. Да крене на путовање, то му одређује свемоћни мађионичар Поликомикус. Његове планове, међутим, квари слуга Јеремија, који у свом моралном луткарском позоришту (ка бољитку човечанства) поставља дела супротна од официјелног образовног програма. У трећој драми (породичној), коју је поставио Јеремија, видимо призор наводно заљубљеног Сина који занемарује своје обавезе према свом родном граду који је окружен непријатељима. Отац покушава да га укључи у службу домовини. Али син, збуњен љубављу, напушта породични дом. Следи кључна сцена која укључује позоришног аниматора, Јеремију, и публику која гледа представу:

Многи љедаоци љлачу. Син оглази, ња ња Јеремија згради у своју руку – лушки осџаје само љлава да вири.

ЈЕРЕМИЈА: Господо, ви сте заиста дирнути, тако да тај тврдоглави и дрвени проклетник не може да оде, да нас остави у неспокоју.

СИН: Судбина! Неумољива судбина ме заробила пуном снагом. О, мој милостиви боже, пусти ме барем да до краја одиграм своју улогу, видећеш онда да ћу у петом чину да постанем друга особа.

ЈЕРЕМИЈА: Стварно? У петом чину? Сјајно. Дали бисмо добар пример свим непоправљивим грешницима. Све би рачунали на пети чин, и ништа људе не би покварило као тај пети чин. Било би боље да га уклонимо у потпуности, као препреку добрим манирима.

СИН: Али како ћу љубак постати касније. О, узвишене судбине, треба себе стварно утешити.

ЈЕРЕМИЈА: Не, преобликуј се одмах сада, на овом месту, или ћеш умрети у трептају ока.

СИН: Како могу да се променим тако брзо. Да ли си ти, судбино, некад студирао принципе критике? Да искочим сада са нечим моралним, било би то непримерено и неприродно, не бих могао да допрем до своје тачке гледишта, тзв. естетике.

ЈЕРЕМИЈА: Има овај момак дар за варање и убеђивања, али нећемо се предати. Губи се одавде! Далеко од позоришта! Ви неморално створење.

Баца ња голе у љусџињу, уз смех љублике.

СИН: О, људи! А ви се смејете, видећи како се сурова, неумољива судбина игра са вашим полубратом?!⁹⁾

Тикове сатиричне намере су овде врло јасне. Видимо друкчију верзију приказивања судбине. У причи *Учено друштво* то је била безоблична маса, уз коју је Хансвурст био везан нитима. Овде је судбина добила облик луткара који директно држи лутку у руци. Случај није подругљив, јер обично се користи метафора која говори о човеку као марионети на нитима коју воде одгоре, помоћу којих јој неко више биће усмерава судбину.

Овде се слика предодређености знатно шири, није “на врху”, или у сфери деловања богова, него у равни на којој делује човек. Ово мења унеколико смисао ове класичне метафоре, иако ће мали број мислилаца и аутора то приметити у будућности. Важна је такође драматизација догађаја – јунак комада је свестан учешћа у позоришној представи, па чак покушава и да искористи правила позоришног комада за своју судбину у комаду.

Тикова иронија дискредитује постојеће стереотипе, описујући ситуацију човека у свету. То не значи да не види зависност човека од разних околности, али осећа да је метафора судбине која влада над човеком

9) Ludwig Tieck, *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. Ausgewählte Werke*, Stuttgart, 1890, Band 3, s. 267.

обичан изговор који треба да уклони од човека његов осећај одговорности за своје поступке.

Тикова иронија се бори против стереотипа, али не може да промени укупни романтични осећај човекове зависности од несхватљиве пресуде судбине, што је карактеристично за већину романтичара. Најпесимистичкију слику тог света налазимо у размишљањима анонимног аутора *Nachtwachten des Bonaventura* (*Бонавеншурина ноћна стража*), писаним у првом лицу, као лично запажање и коментар. Ово је вероватно дело Августа Клингемана (August Klingemann, 1777–1831).

Бонавентура који је захваћен нихилистичком сумњом, верује да је свет простор игре у којој човек стоји сам, окружен кловновима и “маскама” који трче око њега, у потрази за својим, себичним, задовољством. И он сам, с времена на време, такође се претвара у маску.

Бонавентура се слаже да је свет позориште. У ствари, живот је фарса, али према његовим представама, Бог, који је редитељ, најважније улоге поверио је најгорим глумцима. Због недостатка талента ови глумци нису у стању да пренесу чак ни трагове живота изван својих безумних сатиричних маски. Све у свему, људску егзистенцијалну ситуацију најбоље оличавају марионете, схематска врста, гротескна и често погрдна, иако друштвено изненађујуће ефикасна. Говорећи о луткама, Бонавентура преузима Тиков ироничан став и као Тик користи књижевни пример који показује наивни став гледалаца, упоредив са лудилом Дон Кихота из *Решабла Мајсџора Пегра*. Овде је опис представе коју Бонавентура цитира речима шефа марионетског позоришта:

Наместили смо нашу сцену у малом немачком селу, у близини француске границе. Они су тамо, на другој страни, управо играли велику трагикомедију, у којој је несрећно дебитовао краљ, а Хансвурст, као слобода и једнакост, уместо окова весело је разбијао људске главе. – Дошли смо на несрећну идеју да поставимо у позоришту Холоферна, па су се сељаци који

су гледали тако снажно узнемирили да су упали на сцену као олуја, отели од нас глумицу која је играла Јудиту и заједно са њом и са откинутом дрвеном Холоферновом главом отишли директно пред кућу градоначелника, тражећи од њега ништа мање од саме главе. Он је побледео када су побуњеници показали крваву дрвену главу, па се случај чинио све више и више опасан, покушао сам да му што пре дам другачији ток. Узео сам главу Холоферна, скочио на камен и покушао, и сам у страху, да кажем следећи говор:

“Драги сељаци! Погледајте ову дрвену, крваву главу краља, коју овде подижем. Када је још седела на раменима, владала је њоме ова нит, том нити је владала моја рука и тако даље све до зоне тајновитости, где је немогуће утврдити ко је стварно надлежан. Ова глава је глава краља, али ја или онај ко је повукао нит, тако да се она мрдала на њој или није, или се тресла, прилично сам обичан сељак и држава уопште не рачуна на мене. Како можете, дакле, да се љутите на овог Холоферна, јер је климао или вртео главом, кад сам ја то хтео? – Надам се, сељани, да оно што сам рекао, ви сматрате за разумно. – Међутим, као што сам могао да видим, бес са дрвене главе пренесите на главу свог градоначелника – мислим да нисте у праву. Покушаћу да то фигуративно изразим: Мој Холоферно не игра по вашој вољи, у реду, онда мене туците, обичну будалу, по прстима, како би мој министар, нит, за коју га повлачим, покретао се у другом правцу, и захваљујући томе краљевска глава се климала или тресла грациозно и на одговарајући начин. Шта вам је урадила ова једна глава да се тако опходите према њој, на крају крајева, ово је највише механичка ствар на свету, ни једна помисао у њој не борави. Не очекујте слободу од те главе, јер она ни сама нема ништа у себи што личи на слободу...”¹⁰⁾

Ово убеђивање показало се као ефикасно, али само делимично. С једне стране, како аутор каже... *Човечанство у целини, ако не болује од било које фикс-*

10) Bonawentura (August Klingemann), *Straże nocne*. Przetłoczyły Krystyna Krzemieniowa i Maria Żmigrodzka, Białystok 2006, s. 117–118.

идеје, гостіојно је ресіектіа... с друге стране, исто човечанство у својим појединим секторима увек је под утицајем тих идеја. Ноћу су лутке одузете, јер је државна власт сматрала да је њихова представа политички некоректна и опасна.

КЛАЈСТОВ МАНИФЕСТ

Марионета је стимулисала романтичаре за све врсте поређења, забрињавала их је, била референтна тачка, скривала у себи неку мистерију коју су желели да открију. Коначно, романтичари су признали да су лутке означене као обележје трансценденције. Лутка их је, такође, заинтересовала као слика човека која је настала као резултат креације, паралелно са божанским чином стварања. Из тога проистичу различити закључци и третман предмета, међу којима посебно место заузима есеј Хајнриха фон Клајста (1777–1811), *Über Marionettentheater* (О марионетском позоришту) из 1810. године.

Користећи слике марионета (и наизменично манекена), Клајст је направио анализу услова манифестације лепоте (или како каже и милости), на примеру уметности плеса. Есеј који је објављен 1810. није побудио велико интересовање, можда и због тога јер се појавио у четири дела у листу *Berliner Abendblätter*, који је на почетку свог постојања био дневна новина од четири странице. Његови читаоци су мислили да је есеј био уперен против натуралистичког стила Народног позоришта у Берлину, који је предводио Август В. Ифланд (Augustus V. Iffland). Клајст би имао посебан разлог да то учини, јер Ифланд није био заинтересован за његове драме.

Међу савременим писцима само је Е. Т. А. Хофман указао на јединственост есеја *О марионетском позоришту*, уз друге Клајстове радове. Клајстови издавачи, за његовог живота, нису овај есеј уврштавали међу објављене текстове. Постепено је, ипак, он добијао на популарности, изазвавши велико интересовање у периоду модернизма међу уметницима многих национал-

ности. Хуго фон Хофманстал (Hugo von Hofmannstahl, 1874–1929), сумирајући његову популарност, објавио је Клајстов есеј у свом *Deutsches Lesebuch*, 1922, са коментаром, рекавши да нико после Платона “није дао у филозофији тако сјајно објашњење милости”.

Као последица тога, уследиле су десетине тумачења есеја *О марионетском позоришту*, које је сакупио Валтер Милер-Сајдел (Walter Müller-Seidel) и објавио 1967. као посебну публикацију *Kleist Aufsatz über das Marionettentheater* (Клајстов есеј о марионетском позоришту). Разноликост ових тумачења, међутим, није успела да обезбеди јасну интерпретацију Клајстових намера.¹¹⁾

Сам есеј има дијалогски карактер у којем саговорник аутора, господин К. објашњава своју заинтересованост за позориште лутака. У ту сврху, пореди деловање плесача са могућим деловањем лутке. Он је обожавалац. Анализира грациозне покрете лутке којима је фасциниран, знајући да су изведени ван објективних закона гравитације. Насупрот томе, у случају плесача, који тежи да се покаже. Дакле, како бисмо добили савршен ефекат у плесу, требало би на његово место ставити марионету. Он пише:

– А какву би предност имала лутка над живим плесачима?

– Предност? Пре свега, била би то једна негативна предност, мој драги пријатељу, она би, наиме, била у томе да се лутка никад не би печила. Јер до успијања и пренемагања долази, као што знате, кад се душа (*vis motrix*) налази у било којој тачки осим у тежишту покрета. И пошто сада аниматор, просто-напросто, помоћу жице или конца нема у својој власти ниједну другу тачку до ову, то су сви остали удови, као што и треба да буду, мртви, обична клатна, те делују само по закону теже; као што видите, то је изврсна особина коју ћете узалуд тражити код већине наших плесача.

11) Walter Müller Seidel (red.) *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen.* Erich Schmidt Verlag, Berlin 1967.

– Посматрајте само балерину П. – продужи он – кад игра улогу Дафне, и кад се, док је Аполон прогони, осврће за њим; душа јој је тада у крстима, у пршљеновима крста; она се сагиње као да ће их поломити, као каква најада из Бернинијеве школе. Погледајте младог Ф. кад као Парис стоји између три богиње и пружа Венери јабуку: душа му се тада сместила (ужас је и погледати) у лакат. Такви погрешни ставови – додаде он после извесног прекида – постали су неизбежни откад смо окусили плод с дрвета сазнања. Али тај рај је закључан, а херувим нам је за петама; мораћемо да кренемо на пут око света да бисмо видели да ли се можемо на мала врата ушуњати унутра.¹²⁾

И тако се лутка никада не пренемаже, што рутински чини плесач (глумац) који има свест о свом постојању. Из наставка дијалога два саговорника проистиче да се кршење природног савршенства милости остварило у Рају, када је човек окусио плод са дрвета сазнања. Кључ за милост и савршенство – тврди господин К. – је недостатак свесности извођача или активности. Пример за то је медвед из једне племићке куће у Русији, који се појавио као победник у дуелу са мачевима.

И онда ме узеше под руку и одведоше једном медведу кога је господин фон Г., њихов отац, одгајио.

Кад сам запрепашћен стао пред њега, медвед се усправи на задње шапе и, ослоњен леђима на дирек за који је био привезан, подиже десну шапу, спреман за борбу, и гледаше ме право у очи: такав положај узимао је пред борбу. Кад сам видео ко ми се супротставио као противник, нисам био начисто да можда све то није сан. Али господин фон Г. повика: “Навалите, нападните га, и покушајте да му задате ударац!”

12) Heinrich von Kleist, *O marionetskom kazalištu*, prijevod: Dubravko Torjanac, “Scarabeus naklada”, Zagreb 2009. Овде је коришћен превод с немачког Зорана Глушчевића: Хајнрих фон Клајст, “О марионетском позоришту”, у: Радослав Лазич, *Трагички о луткарској режији*, “Прометеј”, Нови Сад 1991, стр. 246. Преузето из: Хајнрих фон Клајст, *Изабрана дела, Пријовешке, драме, писма*, “Просвета”, Београд 1964, стр. 422–429.

Пошто дођох себи од запрепашћења, ја насрнух на медведа с рапиром у руци; али медвед начини један сасвим лак покрет шапом и парира њиме мој ударац. Покушах финтама да га збуним и избацитим из равнотеже, али се он и не помаче. Поново насрнух на њега с невероватном спретношћу с којом бих непогрешиво погодио груди ма ког мачеваоца: медвед направи брз покрет шапом и парира ударац. Сада се и сам нађох готово у истом положају у који сам био сатерао младога господина фон Г. То што се медвед тако озбиљно бранио учинило је да сасвим изгубим присебност и лажни ударци наизменично су се смењивали, мене проби зној: али све беше узалуд! Не само што је медвед, као да је најбољи мачевалац света, умео да парира све моје ударце, него на финте (у чему ми није био раван ниједан мачевалац на свету) уопште није реаговао: гледајући ме право у очи, као да је у њима могао да прочита моју душу, стајао је он усправљен, са шапом подигнутом увис и спремном за борбу, и кад год сам својим ударцима хтео да га заварам, он се не би ни помакао с места... Верујете ли да је тачно ово што сам вам испричао?

– Од почетка до краја! – узвикнух с радосним одобравањем. – Толико је убедљиво да бих поверовао и сваком другом, а камоли вама!

– Е, па, драги пријатељу, рече господин К. – онда имате у руци све што вам је потребно да бисте ме схватили. Као што видите: у оној мери у којој мисао у органском свету тамни и бледи, љупкост из њега све моћније зрачи. Али као што пресек двају линија (пошто су обе прошле кроз бескрајност) неставши с једне стране тачке, поново и изненадно искрсне с друге стране, или као што се лик у издубљеном огледалу, пошто се најпре бесконачно удаљио, изненада појави пред нама, тако се и љупкост поново враћа кад сазнање пређе свој пут кроз бесконачност. На тај начин она се најчистије јавља у оном људском телу које је тако саздано да је потпуно бесвесно или пак у оном који поседује бескрајну свест, што значи – у

човечуљку направљеном од вештачких делова или у самом богу.¹³⁾

Ова контрадикција између људске самосвести и несвесности лутака (марионета) мора да буде превазиђена уз помоћ дијалектичке синтезе на вишем нивоу свести коју репрезентује “манекен или Бог”.¹⁴⁾ Ово је пут: од хармоничне монотоније природе, кроз дисхармонију коју је изазвао човек, до потпуне хармоније уметничког дела коју је створио божански геније. У речима господина К. огледају се естетске идеје Фридриха Шлегела (Friedrich Schlegel, 1772–1829), који подразумева три нивоа креативности (“ја” – креативно без поседовања свести, “ја” – које се мења између контемплације и рефлексije и “ја” у стању слободе генија), као што тврди у свом трактату Хана Хелман (Hana Hellmann).¹⁵⁾

Због тога – како су закључила оба саговорника – морали бисмо поново да “окусимо плод са дрвета сазнања, ако бисмо хтели да се вратимо у стање невиности”.¹⁶⁾ Парадоксално, основ за ово била би модерна наука физике и основе гравитације, као што то проистиче из првог дела Клајстове расправе.

КРИТИКА КЛАЈСТОВЕ ТЕОРИЈЕ

Предавање *О марионетском позоришту* било је и остало поприлично нејасно, управо из тог разлога знање инжењеринга покушало је да се помири са предностима недостатка свести. Његово модернистичко читање,

13) *Ibidem*, стр. 248–249.

14) З. Глушчевић је реч “манекен”, превео описно као “човечуљак направљен од вештачких делова”, тако да израз који подвлачи Јурковски није довољно јасан. Зато сам у свом преводу задржао изворну реч “манекен”, која има своје сасвим јасно значење у теорији луткарства – *прим. прев.*

15) Hanna Hellmann, *Über das Marionettentheater*, у: W. Müller Seider, *Kleist Aufsatz...*, *op. cit.*, стр. 19.

16) Хајнрих фон Клајст, “О марионетском позоришту”, превео Зоран Глушчевић, у: Радослав Лазић, *Трактат о луткарској режији*, “Прометеј”, Нови Сад 1991, стр. 249.

видевши у њему велику метафору уметничког пута до лепоте, допустило је широку дистрибуцију, упркос недоследности у терминологији.

Да ли су то само термилошке нетачности? Нису само то. Клајст је користио метафору марионете, не рачунајући уопште са професионалном реалношћу луткарског позоришта. На ту Клајстову резигнацију могли су да реагују само стручњаци из луткарског позоришта, али они у то време нису студирали расправе из области естетике. Њихов став о овом питању (веома закаснили) припадао је аутору романа за децу из прошлог века, Џејмсу Круссу (James Krüssa, 1926–1997), који је у свом роману *Timm Thaler Puppen oder Die verkaufte Menschenliebe* (Луџке Тима Талера или Прогана љубав, 1979) врло невино негирао целу Клајстову (луткарску) теорију, говорећи као Андерсеново дете “Краљ је го”.

У овом роману јунак Тим Талер наступа као луткар, што је резултирало значајним дијалогом, наравно, о луткама, са саговорником који је овде потписан заменицом “ја”.

– Њихови покрети, упитао сам, прилично су предвидљиви?

– Да, Дечаче, они су предвидљиви, ако се узме у обзир њихов центар гравитације. Али ја ипак правим људе са мојим луткама.

– Како то радиш?, упитао сам радознано.

Тим је узео гутљај ледене кафе кроз сламку из чаше и рекао:

– Померам им мало гравитацију.

– А шта из тога проистиче?

– Покрет, који више није толико предвидив као математички проблеми.

– Зар то не изгледа комично, Тим?, упитао сам.

– Да, понекад је комично и смешно – такав сам добио одговор. Међутим, често изгледају жалосно беспомоћно. И онда бих заплакао.¹⁷⁾

17) James Krüss, *Timm Thalers Puppen oder Der verkaufte Menschenliebe*, у: Stephan Wunsch, “Krüss kontra Kleist – die (Un-) Vollkommenheit der Marionette”, *Das andere Theater*, Nr 73, 2009, с. 23.

Луткар који је овде представљен је у праву, јер није постојала и не постоји савршена, апстрактна марионета, или идеални, апстрактни манекен. Они су људски производ. Поред тога, манекен, који постоји у више десетина различитих ликова, разликује се од марионете, јер свака од њих има своју јасно дефинисану структуру. Осим тога, иза сваког манекена или аутомата, као и иза сваке марионете крије се човек, њихов творац, који одлучује о начину њиховог постојања.

Знали су то добро хиндуски монаси, као што је приказано у збирци прича *Тришишака* из дванаестог века, којом су се заинтересовали у Европи у периоду модернизма.¹⁸⁾ У једној од прича представљен је привлачни аутомат, лепо обучен, интелигентан и способан да говори и пева. То изазива одушевљење краља који га посматра. Али када му неки шаљивција извуче одговарајуће квачило, аутомат се распада на делове. Ово такође изазива краљевску радост пошто се краљ диви конструкторским способностима креатора аутомата.

За реакцију на Клајстове естетске погледе могли бисмо да оптужимо Ернеста Теодора Амадеуса Хофмана (1776–1822), иако он то није урадио тако изричито (*expressis verbis*).

И Клајст и Хофман су подједнако били затечени новим технологијама и општим напретком у физици и медицини као и у другим областима науке у XVIII веку, које су људима додавале храброст и поверење у неограничене могућности људског знања и инвентивности. У овим условима, жеља да се изграде вештачка бића, аутомати који ће имитирати природу, открива се у делима многих математичара и физичара, често су то људи који су им посветили цео свој живот. Три су истакнута мајстора аутомата тога времена, а њихови радови задивљују и данас, иако су неки од њих потпуно изгубљени: Жак де Вокансон (Jacques de Vaucanson, 1709–1782) из Француске, Пјер-Жак Дроз (Pierre Jaquet Droz, 1721–1790) и његов син Анри-Луј

18) *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka chinois*, Paris 1911. *Напомена преводиоца.*

Жак Дроз (Henri-Louis Jaquet Droz, 1752–1791) из Швајцарске, и Волфганг фон Кемпелен (Wolfgang von Kempelen, 1734–1804) из Аустрије.

Клајст је одлучио да искористи лик марионете-манекена у својој потрази трансценденталних вредности у уметности, а Хофман, као и многи други писци немачког романтизма¹⁹⁾, имао је неодређен однос према луткама. Пажљивијим поређењем радова оба аутора дошли бисмо до закључка да су њихови ставови у опозицији.

Хофман није имао симпатије за манекене-аутомате, иако се његови приговори углавном односе на репродукцију музичких звукова. Он је написао:

Напори механичара да имитирају људе и производе музичке звукове, или да замене ове организме механичким средствима, указују на изјаву о ратним принципима духовне снаге која увек доноси победу, тим боље, јер њима супротстављен проналазак има само илузорну вредност. Зато је машина, која је са становишта механике савршена, за мене више вредна презира. Ја и даље више волим вергл, који репродукује произведени механички ефекат, од Вокансоновог флаутисте и од фигуре која свира хармонику.²⁰⁾

Хофман је знао текст Клајстовог есеја *О марионетском позоришту*. Такође, можемо да претпоставимо да се при писању свог текста користио овим есејом. Разликовао је лутке и манекене, и све његове симпатије биле су на страни првих. Тако да се то може видети у три дела која су настала у исто време кад и Клајстов есеј: *Nussknacker und Mäusekönig* (*Dedica od oraha*), из 1916, *Der Sandmann* (*Peskar*), из 1816. као и у расправи *Seltsame Leiden eines Theaterdirectors* (*Начелни приговори једног позоришног директора*), из 1819. године.

19) Детаљан опис улоге марионета у књижевним и естетским концепцијама немачких писаца проналазимо у књизи: Bernhild Boie, *Homme et ses Simulacres. Essai sur le Romantisme Allemand*, Paris 1979.

20) E. T. A. Hoffmann, *Werke*, t.2, p. 347.

Хенрик Јурковски



Немамо никаквих назнака да се његови радови односе директно на Клајстов есеј, наглашавамо то још једном, али можемо пронаћи у њима поређење лутака и манекена-аутомата, као и поређење живог глумца и лутке.

Роман за децу, *Дедица од ораха*, стекао је велику славу и добио музичку верзију у балету са музиком Чајковског²¹). Овде смо у свету породичних празника, давања поклона, чији корисници су Фред и Клара. На Бадње вече њих благослове многим играчкама оба ро-

21) Овај балет код нас је познат под именом *Крцко Орашчић* – прим. прев.

дитеља и њихов кум, инжењер и часовничар Дроселмајер. Деца не цене механичке играчке чији протагонисти увек понављају исте покрете. Они их остављају одраслима јер они сами воле једноставне играчке које се покуравају њиховој инвентивности. Клари се допао Дедица од ораха (Крцко Орашчић), који постоји на граници између света одраслих и деце. Он има ограничене покрете, служи за практичне сврхе, али и побуђује дечју машту. И у томе се препознаје Хофманов однос према луткама. Наравно, цео рат Крцка Орашчића са Краљем мишева само је машта и фантазија мале, успаване Кларе.

Прича *Пескар* је општепозната, спада међу најзанимљивија фантастична дела овог аутора; она је била инспирација за чувени балет *Копелија* (*Copellia*, 1870), Леа Делиба (Léo Delibes). Кључна фигура приче је аутомат Олимпија који је дело физичара Спаланцанија (Lazzaro Spallanzani).

Хофман, као што смо рекли, не цени манекен-аутомате. Он у томе види претњу за хармонију међу људским односима. Заиста, манекен није ствар по себи, његов рад захтева људског учесника. У Хофмановој причи манекен постаје аутомат који је само велика лаж, а на постојање су га натерала два шарлатана – Спаланцани и алхемичар Копелијус (dr. Copellius). Њихова жртва је студент Натанијел који је заведен лепотом аутомата, вештачке Олимпије, наводно Спаланцанијево кћерке. Одређену улогу игра двоглед кога је Натанијелу продао Копелијус, који истиче Олимпијино лице и ствара магичну привлачност. Било да је реч о својеврсним магичним наочарима или не, чини се да Натанијел показује синдром Дон Кихота – вештачку слику узима за реалност.

Олимпија је одлична играчица, обавља све фигуре са огромним мајсторством, што је знак механичког савршенства. Али је ментално изузетно ограничена, што је доказ Хофманове мизогиније која обухвата друге јунакиње приче. У будућности, млади људи из Гетингена, места догађања, тражиће девојке мање прецизности у плесу, и природније, што ће гарантовати њихову људскост.

Али не могу се предвидети изузеци. Натанијел је заљубљен. Ништа не помажу пријатељска упозорења да пред собом има лутку направљену од дрвета, с лицем од воска, ништа не помаже информација да је она ментално неспособна. Он види само њене велике очи које буље у њега. Прелом се дешава у тренутку када је Натанијел сведок борбе између Спаланцанија и Копелијуса, два ортака, око права на аутомат који су створили. Тада ментално оболи. Он није спреман да прихвати истину о постојању вештачког, паралелног света.

Очигледно, Натанијел је имао предиспозиције да буде замађијан. У његовом васпитању у детињству, велику улогу играо је Пескар, окрутни владар дечјег сна. Ево како га је објаснила његова дадиља:

– Пескар?, рекла је. – Ти још увек не знаш шта је то? То је такав злочинац који долази на позив када деца неће да иду на спавање, и онда им баца пуне прегршти песка у очи, док им их из главе не избије; онда их пакује у кесу и носи на Месец за своју децу. Али она никада не излазе из гнезда, и имају огромне кљунове као сове, закривљене, којим халапљиво поједу те очи које су повађене непослушној деци.²²⁾

Сада су очи у Хофмановој причи привилеговани мотив. Штавише, Натанијел је Копелијуса третирао као Пескара, што је рефлекс његових искустава из детињства. Олимпијине очи, које су извадили њени творци, испале су из очних дупљи, нису само знак њене артифицијелности него и знак злослутних деловања Пескара.

Цео овај инцидент је необичан. Није случајно, управо на основу ове Хофманове приче Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) развио је своју теорију о несвесном, доказујући да ужас и стрепња које Натанијел осећа према Копелијусу, изражавају не само страх од ослепљења већ и страх од кастрације. И тако читамо у његовом есеју:

Штавише, не бих препоручио ни једном противнику психоаналитичких идеја које се односе на Хофманову причу Пескар да не подржи мишљење да је страх за очи нешто независно од комплекса кастрације. Зашто, јер је тај страх за очи тако блиско повезан са очевом смрти? Зашто се Пескар увек појављује као ништител љубави? Изазива удаљавање несрећног студента од његове веренице, од њеног брата, од свог најбољег пријатеља; уништава сваки предмет његове љубави, прелепе лутке Олимпије, па чак га тера на

22) Цитат из Хофманове приче *Пескар* преведен је са пољског језика – *џрим. џрев.*

самоубиство, онда када је повратио своју вереницу и обоје су могли да се срећно споје. Ове и многе друге особине приче показале се као арбитрарне и бесмислене, ако одбаците везу између страха за очи и страха од кастрације, чим Пескара заменимо страшним оцем, од чије руке очекујемо кастрацију.²³⁾

Ништа не умањујући суд чувеног психоаналитичара, остајемо при нашем читању *Пескара*. Из приче смо изабрали тему Офелије, као значајну за Хофманов однос према Клајстовој теорији.

ПОХВАЛА ЛУТАКА

Пошто је био, као што смо већ рекли, противник манекена-аутомата, Е. Т. А. Хофман је делио са Клајстом незадовољство професионалним понашањем глумаца, не толико због филозофских разлога, колико због слабости људске природе, као што то видимо у причи-дијалогу *Seltsame Leiden eines Theaterdirectors* (*Начелни приговори једној позоришној директора*) из 1819. године.²⁴⁾

Хофман нам овде представља изнервираног директора драмског позоришта, који се жали на своје глумце и њихове себичности и недостатак било какве љубави према уметности. Његов саговорник, такође директор позоришта, не може да му се начуди, јер су његови глумци поуздани, послушни, увек спремни за обављање поверене им улоге. Носи их чак са собом. А када је заинтриговани директор драмског позоришта затражио додатна објашњења, његов саговорник је отворио кутију у којој су биле лепо сложене марионете, спремне за следећи наступ. Из тога следи да је Хофман био свестан разлика које су постојале између лутака и аутомата које су деловане у магичном аури.

23) Sigmund Freud, *The Uncanny*, u: Kenneth Gross (edit.), *On Dolls*, London 2012, s. 30.

24) E. T. A. Hoffmann, *Seltsame Leiden eines Theaterdirectors*, (*Szary i Brq-zowy*), tłum. Danuta Żmij-Zielińska, *Teatr Lalek*, nr 1, 1970, ss. 9–14.

Још једна прича из шездесетих година деветнаестог века, *Директор марионетској позоришта*, коју је написао Ханс Кристијан Андерсен (H. Ch. Andersen, 1805–1875), има исту тему, али из нешто другачијег угла. То је прича о Луткару који је задовољан својим животом, сматра се срећним човеком. Наступајући у граду Слагелсе сусреће Кандидата политехничких наука, који је, као и он, забављао публику у вечерњим сатима разним врстама техничких трикова. Није изненађујуће што њих двојица ступају у дијалог. Кандидат политехничких наука је био заинтересован за професију луткара и његова размишљања. Дакле, Луткар му је признао да је срећан човек, али да би био најсрећнији на свету кад би се испоставило да су његове лутке прави људи.

Током разговора пили су добро локално вино и Луткар се једва сећао да је Кандидат имао начина да манипулише људима које је једноставно пропуштао кроз спиралу времена. Кандидат је, штавише, имплементирао експеримент који се користи – како је рекао – вековима. И одједном се наш Луткар уверио у негативне ефекте вештине Кандидата. Његове лутке су постала жива, агресивна створења у облику Хофмановог директора позоришта. Чаролија коју је извео Кандидат нестала је након неколико сати. Луткар као да се пробудио из ноћне море, није више имао никакве сумње – он је био најсрећнији човек на свету. и није више желео да оживи своје лутке.

Андерсен, кога је васпитао директор позоришта у Копенхагену, није био баш срећан у свом раду као драмски писац, али знао је довољно о природи глумаца да би писао о њима са гађењем, макар и у шалљивом тону.

О срећном луткару такође је писао Теофил Готје (Theophile Gautier, 1811–1872). Путујући по Италији, гледао је представе позоришта сенки и био је изненађен када је после представе видео свог шефа, човека који је радо говорио о предностима сарадње са луткама. Неколико година пре тога, он је био импресионаран јед-



Хенрик Јурковски

не примадоне из Опере која га је константно мучила својим хировима.²⁵⁾

ЛУТКА У МОДЕРНИСТИЧКОЈ ДРАМИ

Период модернизма је поновно откриће лутке и других вештачких фигура којима су одређене ако не улоге делатних ликова, онда најмање улоге симбола.

У позоришној уметности лутке су стекле велики успех као опозиције живом глумцу. Међу најзаслужнијима за то био је изузетан визионар позоришне уметности Едвард Гордон Крег (Edward Gordon Craig, 1872–1966), аутор идеје увођења на сцену тзв. надмарионе-

²⁵⁾ Theophile Gautier, *Voyage en Italie*, 1875, с. 176 [Прво издање, 1852]

те. Други позоришни уметници с почетка двадесетог века нису ишли толико далеко, ограничавали су се на протесте против доминације на сцени натуралистичког глумца. А поједини, попут Станислава Виспјањског (Stanisław Wispiański), користили су структуре луткарских мистеријских представа (пољска шопка) и уводили на сцену ликове са симболичким функцијама, или, као Герхард Хауптман (Gerhard Hauptmann), примењивали структуре мимичке хипотезе да би постигли сатирични ефекат.

Станислав Виспјањски (1869–1907), сликар, песник и драмски писац, био је најоригиналнији представник пољског модернизма (према пољском именувању Млада Пољска). Он је рођен у Кракову, под аус-

тријском влашћу. Захваљујући чињеници да је режим Аустро-Угарске монархије био релативно либералан, Виспјањски је имао релативно велику слободу уметничког изражавања. Био је реформатор у свим областима уметности које је практиковао. Брзо је напустио традицију “добро скројеног комада”, уписујући се у круг песника као што су Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé) и Морис Метерлинк (Maurice Maeterlinck), у њиховој жељи да прикажу “стање људске душе”.

Он је користио алегорије и симболе, оживљене духове, снове и психичке стрепње, анимирао је ликове са сликарских платана и таписерија, поигравао се са сценским илузијама, подсећајући публику да се налази у позоришту. Његова дела су имала модернистичке валере, упоредиве са Метерлинком и Крегом. Анализирао је стање свести и ставове Пољака према независности земље, а исход ових анализа довео га је до критичког погледа на пољско друштво. Такав сатиричан поглед садржи његова најпознатија драма, *Сважба* (1901).

Утицај народне традиције на дело Виспјањског уопште, а на *Свабду* посебно, запазили су многи писци и коментатори. Леон Шилер (Leon Schiller), велики инсценатор из прве половине двадесетог века, написао је у часопису Едварда Гордона Крега, *The Mask*, 1909. године:

Најјачи утицај, пре свега на драмску композицију Виспјањског, имала је шопка, преносно луткарско позориште, дајући представе у селима и градовима током божићне сезоне. Ово мало позориште је у извесној мери синтеза народне уметности. Његова конструкција, према традицији, била је подражавање богате архитектуре сеоских цркава, па чак и Вавела, на обичној сцени.

Текст представе, подједнако певани као и говорици, који се развио као пречица древних мистерија, састоји се од омиљених коледа, пасторала, песмица и патриотских песама. На сцени, крећу се у паровима најпопуларнији народни типови, заједно са јунацима из легенди и историје, заједно са духовима свет-

ла и таме, сабирајући се до Витлејема и славећи Новорођеног у рецитативима, аријама и плесовима.²⁶⁾

Инспирација се односила подједнако и на драмску структуру и симболичку функцију простора и сценских ликова. Текст шопке одликује епизодна структура, која омогућава слободну размену ликова према жељама творца. Виспјањски је узео ову структуру јер му даје могућност слободне композиције мотива, а која му је, пре свега, била потребна да створи панораму пољског друштва и да представи његове моралне и националне проблеме.

Сеоска халупа²⁷⁾ схваћена је као шопка (шопка је њен деминутив), по његовом мишљењу то би могло да значи целу земљу, Пољску. Сlike историјских личности као фантастичних утвара, које су знак сећања, опсесија и комплекса хероја уметности такође могу да изразе сећање, опсесије и комплексе целе нације. Поверавање, од стране домаћина, златног рога младом надничару Јашку, и његов губитак, било је симбол недостатка одговорности пољске интелигенције у испуњавању националне мисије.

Симболичко значење је имала и последња сцена у којој сви ликови који учествују на свадби, а представљају племиће, градску интелигенцију и сељаке, плешу хипнотисани музиком оживљеног Хохола²⁸⁾, неспособни на било какву акцију. А оживљени Хохол? Хохол је лутка од сламе, зими штити осетљиве биљке у пољу. Хохол, као што би требало да буде, има народну виолину. Његова музика успављује, његова поетичност је

26) Leon de Schildenfeld Schiller, *The New Theatre in Poland: Stanislaw Wyspiański*. “The Mask”. A Quarterly Illustrated Journal of the Art of Theatre. Vol. two. Florence 1909–1910, p. 27.

27) Халуца (пол. *Chałupa*), сеоска кућа, обично примитивна, изба, дом, хата, рудера – *прим. прев.*

28) Хохол (пол. *Chochół*) – фантастична личност, појављује се као лик у драми Станислава Виспјањског, *Сважба*. Направљен је од сламе која је обмотана обично око ружиног дрвета. У свакодневном животу, користи се за заштиту биља од неповољних временских услова – *прим. прев.*

мртва, не покреће на акцију. На крају, иронично опи- сује пропуштене прилике за независност:

ХОХОЛ (*у шакићу се савија и иријева*):

Имао си златни рог, сељачино,
имао си шешир с перјем, сељачино:
сад ти шешир вихор чува,
а у рог ти шума дува,
остаде ти само конопац,
остаде ти само поводац.

(*Пешао кукурице*).²⁹⁾

И ту лежи значење песме. Према визији сценогра- фа Станислава Кучборског (Stanisław Kuczborski), из 1904. године, незграпна лутка Хохола доминира изнад круга гостију који плешу.

Национална питања покреће и комад Герхарта Хауптмана написан по наруџбини вроцлавске град- ске скупштине, за прославу “стогодишњице рата за ослобођење од Наполеона”, која се припремала за 1913. годину. Био је то *Festspiel in deutschen Reimen zur Erinnerung an den Geist der Freiheitskriege* (*Свеча- на игра у немачким римама у циљу да њосејши на дух ослободилачкој раји*, 1913). Имала је, дакле, при- годан карактер. Инсценирао ју је чувени режисер Макс Рајнхарт (Max Reinhardt), али то није зашти- тило представу од националистичке критике: било је само десет извођења.

Представа се тицала прилично удаљених догађаја, подсећало се на њих са великом пажњом. Године 1813. у Вроцлаву је Фридрих Вилхелм III (Friedrich Wilhelm III), који је дошао из Берлина, још увек окупираног од стране Француза, позвао Немце да се боре са Наполе- оном, у манифесту “An mein Volk” (“Мом народу”). Сходно томе, немачке државе су се придружиле анти- наполеонској коалицији која је поразила дотадашњег владара Европе.

29) Stanisław Wyspiański, *Wesele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, с. 228–229.

Године 1913. магистрат Вроцлава замолио је Гер- харта Хауптмана (1862–1946), већ чувеног драмског писца, да напише пригодни комад. Хауптман, међу- тим, није имао намеру да прикаже војне успехе не- мачке армије и покаже генералима сцене пуне славе. Он није желео да подржи актуелне, милитаристичке тежње империјалистичке Немачке.

Хауптман није размишљао ни о апологији На- полеона, али ни о надношењу над његовом трагичном судбином, као затвореника на острву Света Хелена. Према историји се односио са дистанцом, позивајући се на књижевне и позоришне узорце, који би му омо- гућили да задржи ироничан суд о прошлости. Ту му је помогла студија Хермана Рајха (Hermann Reich), о грчким и средњовековним мимовима³⁰⁾, који су се чес- то користили луткама у сатиричне сврхе, користећи популарну метафору о људима који су марионете у рукама натприродних сила.

Тако опремљен знањем о подругливом позоришту мима и о метафоричким способностима марионета, Хауптман је написао свој *Festspiel in deutschen Reimen*.

Комад почиње појавом директора позоришта, са високим цилиндром чаробњака, који је извезен златним звездама. Након те најаве, долази мим Филистијадес који баца пред ноге директора велику торбу са луткама.

ФИЛИСТИЈАДЕС

Опет сам дошао овде, звездани директоре,
Ако желиш, учинићу све напоре
Да се испуне твоји снови, знаш
Да си Господар театра, можеш
Историју да промениш, а хоћеш

30) Мим (грч. μῖμος, лат. *mimus*) је у античкој Грчкој и Риму био кратак, углавном комичан и често фриволан монолог или дијалог, у коме је изнесен неки догађај из свакодневног живота или је представљен неки занимљив друштвени тип, а понекад су узимани и мотиви из митологије. Антички мим не треба мешати са модерном пан- томимом, која означава игру у којој се улоге тумаче искључиво ге- стикулацијом и акцијом без изговарања речи и уз пратњу музике, премда је и један рани облик данашње пантомиме заправо зачет у античком Риму – *ирим. иррев.*

Хероје старе да нам покажеш
У турниру са мачевима,
Налик правим витезовима.
А ја ти саветујем да, после дугог поста,
Погледаш са осмехом сваког свог госта.
Они седе као лутке у свом кожном миму,
Кад даш знак, покрећу се у историјском тиму.³¹⁾

Филистијадес, по потреби, вади из ранца рек-
визите и лутке. Даје их директору и коментаришу их
наизменично.

ДИРЕКТОР

Прави феномен ту је,
Нови модел – право из кутије.
Добио је име “каплар мали”,
Али уместо да се жали
Он је настојао да његова глава
Надрасте изнад свих држава...³²⁾

Загонетка је била превише лака, како публика не
би препознала демонстриране лутке, али то није спре-
чило директора за додатне коментаре:

ДИРЕКТОР

Видите, дакле, да је овај мој артист
Из живота извукао чисту корист.
Дао сам му слободу година двадесет,
А он је удавио у крви цео свет.
Имао је путујућу трупу и играли су у простору.
Он је био гигант лутка. Седео је у партеру.
Писао наређења и делио престоле,
Док нису успели да га оборе.
У немилост је, на крају, пао,
Да је на црној листи није знао.³³⁾

31) Gerhart Hauptmann, *Festspiel in deutschen Reimen*, Berlin 1913, с. 11–14.

32) *Ибигем*, с. 18.

33) *Ибигем*, с. 20.

Али презентација лутака није била довољна за
слику епохе. На орхестри³⁴⁾ се појављује гомила фран-
цуских револуционара, који вичу: Слобода! Једнакост.
Братство. Склањају са сцене директора и Филистијаде-
са, упркос њиховим протестима. Плешу карманиоле³⁵⁾.
Они показују одсечене главе натакнуте на стубове. Ис-
пред завесе појављује се Смрт, обучена као бубњар и
удара у добош. Публика се смирује. Улазе јакобинци³⁶⁾,
проглашавајући свој окрутни програм. Тада се завеса
отвара откривајући гиљотину, а крај ње Самсона, це-
лата, који подиже руку са одсеченом главом. Гоми-
ла виче: “Живео терор! Смрт тиранима”. Завеса пада.

На бини, на којој је опет све јасно, појављује се
нова слика. Гомила Парижана је нестала. Уместо ње
сада је карневалска поворка. Комедијаши и кловно-
ви вуку платформу на којој се, на престолу, налази
велико карневалско страшило: то је лутка напуње-
на сламом, у комичном костиму који би требало да
представља цара немачке нације у оквиру Римског
царства са свим регалијама³⁷⁾ – царским жезлом и
јабуком. На предњој платформи је прикован вели-
ки, олињали орао, везан за стуб ланцем и прстеном.
Око платформе је гомила бучних маски: неке су са

34) Орхестра (грч. ὀρχήστρα, од старогрч. ὀρχήσασθαι плесати) у античком позоришту – округла (затим полуокругла) сцена за наступ глумца, хора и музичара. Првобитно и етимолошко значење – место за игру – *ирим. ирив.*

35) *Карманиола* (фр. *Carmagnole*, од *Carmagnola*, места у Италији) – плес из периода Француске велике револуције који се изводи уз певање револуционарних песама из 1792, истог назива – *ирим. ирив.*

36) Јакобинци су били револуционари демократе, у време Француске револуције, а име су добили по манастиру св. Јакова у Паризу, где им је било седиште. На челу им се налазио Максимилијан Робеспјејер (Maximilien Robespierre). Тражили су већа права за ситно грађанство, те укидање неједнакости на темељу богатства. Основали су комитет јавног спаса и створили народну војску у којој се нашао млади Наполеон Бонапарте – *ирим. ирив.*

37) *Регалије* (лат. *regalis*, од *rex* – краљ, владар) – знаци краљевског, владајућег достојанства (нпр. круна, жезло), упореди *инсијније* – *ирим. ирив.*

крунама, неке са бискупским инфулама³⁸⁾, неке с биретама³⁹⁾ и тогама, с огромним мастионицама и гушчјим перјем. Једна група има птичје маске. Испред поворке иде Херолд, који је симбол витешко-царске власти и који носи на јастуку “мач овога света”. Иза платформе иду неговатељи болесних, слуге, пехарници и други. Поред крила на платформи налази се стари Витез.⁴⁰⁾

Витез проглашава постојање царства од мора до мора. То је већ анахроно Римско царство немачког народа, које ефикасно уништава Наполеона. Показује се каменоване сламене лутке и њено кидање на комаде. То чине француски гренадири⁴¹⁾, који у исто време уклањају масу са орхестре.

Истовремено, на орхестру излази префињена немачка публика. Г. В. Ф. Хегел (G. W. F. Hegel) изражава захвалност Наполеону. Он представља идеју савршене државе. Хегелу се супротстављају националисти, бранећи достојанство Немаца: Turnvater Jahn, Freiherr von Stein, August Gneisenau и Gerard von Scharnhorst, реформатор пруске војске и њен генерал. Ту је и Хајнрих фон Клајст, који позива на акцију, сличну борби у Утоборској шуми.

Ту је и Џон Бул (John Bull) са цаком новца. Наговара Немце да се боре против Наполеона. И мада се чују гласови: “Ми ћемо остати неутрални”, на сцену истрчавају ратне Фурије са пламеним бакљама. Резултат је био рат који се завршава рецитовањем: “Јадна Немачка! Снег пада без паузе! Страшан мраз. Пси и вуко-

38) *Инфула* (лат.) – бискупска капа, митра, код католика – *прим. прев.*

39) *Бирета* (срп. *birretum*) – четвороугласта капа с кићанком у средини, коју носе католички свештеници при вршењу црквених обреда – *прим. прев.*

40) Gerhart Hauptmann, *Festspiel in deutschen Reimen*, Berlin 1913, с. 36.

41) *Гренадири* (франц. *grenadiers*, од граната) су првобитно били специјализовани војници, први пут су успостављени као посебна улога средином или крајем XVII века, за бацање граната и понекад за јурише – *прим. прев.*

ви.” И комад долази до финала. Појављује се на сцени Athena Deutschland, обраћајући се немачкој омладини:

ATHENA – DEUTSCHLAND

Као и вековима пре, овде сам због вас,
 Јер ваша младост ме поново родила,
 У вашем запаљивом разуму је сила.
 Ви се као песници и мислиоци, не у телу,
 Већ у великом испуњавате делу.
 Да ли си спремна да понесеш ловорике
 Мученика, младости. Хвала за прилике.
 Смрт је непотребна, нема пораза ту.
 Долази ново доба и победнички дух.⁴²⁾

Долази до следеће, велике, тријумфалне поворке, која окупља представнике целог немачког народа. Појављује се Директор који жели да затвори људе, богове, као и своје лутке у адекватне просторије и кутије. И упрок отпору једног од њих, успева да заврши комад.

Иако је Хауптманов комад имао пригодан карактер, користио се широким спектром књижевне традиције и у одређеном смислу кабаретском традицијом – сатиричног кабарета – иако на историјском предлошку.

У периоду модернизма лутка је открила своју необичну поузданост у односу на машту писаца. Пристајала је уз различите концепте и књижевне потребе. Била је историјски јунак, предмет сатире, симбол, па чак и огледало дешавања на сцени, као што је то било у комаду *Requiem* Леонида Андрејева који је написан 1915. године. Андрејев је луткама дао улогу гледалаца који седе непомично на позоришној представи.

Леонид Андрејев Николајевич (1871–1919) је одрастао у Орелу. Студирао је право у Санкт Петербургу и Москви. Сликао. Од 1897. радио је као адвокат, а потом као судски извештач. Његов таленат препознао је Максим Горки (Максим Горький / Алексей Максимович Пешков) и помогао му да успостави контакте са

42) Gerhart Hauptmann, *Festspiel in deutschen Reimen*, Berlin 1913, s. 101–102.

књижевницима. Андрејев се такође окушао у писању драма и врло брзо постигао успех. МХАТ (Московски художествени академски театар) му је 1907. поставио познати комад *Живог човека*. Са успехом су постављене и његове наредне драме. Говорио је, при том, о кризи позоришта и његовој будућности.

Године 1915. написао је *Requiem*, који је постављен следеће године у позоришту Комисаржевски у Москви. Од 1917. је живео у изгнанству, у Финској, где је и умро. Андрејев је пратио нове идеје савремене уметности, заједничку аверзију према натуралистичком позоришту и најављивао његов крај. Мислио је да ће позориште које говори о догађајима заменити акциони филмови, а он сам се посветио унутрашњим људским искуствима. Драматургија Андрејева потврдила је ове ставове који у великој мери подржавају тезу Мориса Метерлинка да се права драма одвија у људској психи.

Радња комада дешава се у изолованом позоришту. У току су завршне припреме за пробу коју воде Артиста и Режиер. Све то је по налогу Човека са маском. Директор позоришта доводи га на пробу. У гледалишту седи публика... лутке. На сцени, Директор показује своје глумце – они су духови – каже он. Ту је и авет његове покојне жене. Човек са маском, у ком Директор позоришта нагађа онога који је одавно наручио од Моцарта да му напише *Requiem*, одлази. Директор остаје сам – у стању очаја.

Позоришни критичари верују да је у питању позориште у позоришту. На дан премијере, када ће аудиторијум позоришта попунити стварни гледаоци, осликана марионетска група гледалаца биће на сцени. То значи да ће реална публика видети не само глумце у својим улогама него и саме себе као лутке. То ће бити дуплирана реалност. А статус глумаца? Током пробе били су само духови. Да ли су освојили људски статус? Запамтићемо њихову двојност, као што смо запамтили дуалности ликова у позоришту Тадеуша Кантора (Tadeusz Kantor). Није случајно што критичари виде *Requiem* као претечу његовог позоришта.

Егзистенцијални статус лутака није јасан. Оне су непокретне, али им понекад Режиер даје живот. У ствари, постоје само због попуњавања простора аудиторијума. Али такође могу да се сматрају за сведоке – из земље смрти. Сви остали ликови су запослени у позоришту (јер су и они на сцени), или глумци-духови који се појављују у јасно дефинисаним улогама. Није јасна улога Човека са маском, аранжера представе. Несумњиво, то је спиритус мовенс тих душа. Није познато, међутим, да ли то ради за себе или за Директора позоришта. Али ко је Директор, да ли би вредело да се суочи са најдубљим искуством смрти? Савремени издавач комада Данијел Џерулд (Daniel Gerould), разматра, у том погледу, више могућности:

Састављен током разорног I светског рата и рушења царске империје, *Requiem* је ламент над умирућом цивилизацијом, погребни обред експлоатисане позоришне традиције, као и бдење душе која чека коначно решење. Иако даје најаву Пиранделовог позоришта у позоришту, *theatrum mundi* Андрејев нас припрема за пакао појединца. У усамљеном дому ауторског мозга, изван његових непроходних зидина, дешава се, у поноћ, драма дезинтегрисане мисли у приватном позоришту ума, са духовима као гостима и као глумцима, као и гротескно обојеним дрвеним луткама уместо публике. На театрално изненађујући начин Андрејев користи *dramatis personae* као лутке – манекене-марионете, у складу са концептима који су фасцинирали авангардисте од Метерлинка и Гордон Крега до Тадеуша Кантора. Зато што *Requiem* нема живих ликова, који траже аутора, сам уметник је у ћорсокаку, одиграва очајнички завршетак мртвим гласовима из прошлости. Варијације без теме. *Requiem* Андрејева може се читати као Бекетовска медитација о људској изолацији и усамљености, узалудности људског деловања и празном универзуму у коме је човек осуђен на смрт.⁴³⁾

43) Daniel Gerould, *Doubles, Demons, and Dreamers. An International Collection of Symbolist Drama*. Performing Arts Journal Publications, New York, 1992, с. 32.

Дакле, творац представе одиграва “завршетак” мртвим гласовима из прошлости. Над представом бди редитељ-инсценатор, који је од појаве “позоришних уметника” одговоран за целу представу, он усмерава рад свих компоненти: декорације, светла и, наравно, свих глумаца. Мудри глумац препушта се власништву редитеља и преузима све улоге и идентификације са ликовима, као и игру на два плана, у складу са ефектом необичности. Ипак, лутке које је осмислио, направио столар и неспретно осликао уметник, имају своје независне животе. Према жељама, искуствима и стањи-ма осећања својих гледалаца.

ЛУТКЕ И ДЕЦА

Наравно, било би погрешно сматрати да само питање лутке-манекена апсорбују писци XIX и XX века. Било би такође погрешно да се призна да је само марионета, то јест лутка на нитима, стимулисала њихову машту за коришћење метафоре о човековој зависности од судбине. Уистину, оних који су заобилазили марионету било је мало, али су истакли своје присуство у расправи о марионетским техникама са великим ангажовањем. Међу њима је била изузетно плодна француска списатељица Жорж Санд (George Sand, 1804–1876), која је у више наврата покретала тему лутака у свом стваралаштву. На највећи могући начин фабуларизовала је то у свом роману *L'homme de neige* (*Човек од снеја*, 1859).

Крај је децембра 1770. године, у Шведској. Кристијано Гофреди (Cristiano Goffredi), путујући луткар стиже инкогнито у палату у Столборг са намером да забавља окупљене, али размишља о сопственој забави. Наступа под различитим маскама, чак се представља и као нећак господина Гоефла, адвоката који је такође присутан, у циљу добијања приступа до привлачне Маргарете. Млада грофица заведена маском свога саговорника признаје му своје проблеме...

Међу тим признањима и интригама су и лутке, које манифестују своје присуство и спремност за

наступ. То нису марионете на нитима, већ пачинке, лутке-рукавице, које припадају италијанској и француској традицији. Ауторкин син, Морис Санд (Maurice Sand) имао је такво позориште у Ноану. Кристијано уводи господина Гоефла у тајне луткарске игре и он прихвата да са њима импровизује. Он је заговорник савршености лутака, непогрешиви портпарол Жорж Санд. Сматра да су то дивна створења. Каже:

Да ли знате шта је извор ове чудесности? Разлог је у томе што пачинка није аутомат, она прати моје хирове, моју инспирацију, мој занос, сви њени покрети су резултат идеје коју имам у мојој глави, речима које јој дајем, а, на крају, она сам ја, значи биће, а не каква лутка.⁴⁴⁾

Кристијано доживљава при том истинску, људску љубав, без обзира на уметничку маскараду и хладноћу нордијске атмосфере. Лутке подржају његову животну делатност. Овај романтични ентузијазам за лутке не иде даље од стереотипне аргументације присталица лутака, чак и тамо где, као у *Човеку од снеја*, појачава њихов значај у аристократском окружењу.

Захваљујући слави лутака из Ноана и великој популарности Гињола из Лиона, лутке-рукавице доминирају у француској традицији деветнаестог века. Немачки луткари и даље користе марионете, посебно у својим традиционалним наступима. Необичну популарност стекао је роман Теодора Шторма (Theodor Storm, 1817–1888), о овим представама, *Pole Poppenspäler* (*Pole, lutkar*, 1875).

Верујемо да је та популарност била резултат књижевне вредности дела, добро описане атмосфере живота у бившој Немачкој и оптимизма писца, који је омогућио својим јунацима мелодраматичан сусрет после много година и даљи, заједнички, срећан живот. Позориште лутака овде се појављује као фасцинација

44) Према дигиталном издању: George Sand, *L'homme de neige*, Calmann Lévy Editeur, Ancienne Maison Michaele Lévy freres, Paris 1883, s. 214.

младог Паула, у његовом детињству. Том приликом упознајемо традиционално позориште са његовим типичним ликовима.

Овде Паул користи доброту мале, у то време, Лизе, и гледа лутке у њиховим кутијама, у позоришту њеног оца. Пех чини да се квари механизам Касперлеа, позоришне луде. То води у пропаст током извођења представе о доктору Фаусту. Касперле није у стању да обавља било какав покрет. Мора да импровизује. Касперле признаје Вагнеру, Фаустовом фамулусу⁴⁵⁾, да има страшну зубобољу. Вагнер му гледа у уста и одлучује да га води у Лазарет. Наравно, у складу са својом природом полтрона, Касперле схвата да то није лоша кафана. Вагнер објашњава да је то, у ствари, кланица. И тако се, у недоглед, води дијалог, све до увођења лутака иза кулиса. У немогућности да понуде врлине, привлаче публику причајући просте вице.

И ово је прекретница Пауловог живота – постаје луткар. Избор му осигурава живот пун радости, посебно јер га луткарско позориште враћа његовој вољеној Лизи, која је већ одрасла особа. Лутка побеђује, дакле, има универзалну снагу: усређује независно од радног окружења луткара. Ову врсту наивне вере Жорж Санд и Теодора Штарма деле многи други љубитељи луткарског позоришта.

Мала Лиза, показујући лутке свога оца младом Паулу, најављује улазак деце у приче о луткама. Ово је повезано са оснивањем посебног луткарског позоришта за децу. Деца су, као што сви знамо, дужи период у историји имала статус племенских чланова који нису добијали посебну пажњу. Подизање детета, почев од давнина, било је у вези са моралним ставовима и, у мањој мери, у вези са концептом образовања кроз уметност.

Ови трендови, јасно исказани у XIX веку, нису одмах захватили позориште, али су, уопштено, васпитавали кроз позоришне комаде. Ако су деца уопште и гледала позоришне представе, она су гледала представе

45) *Фамулус* (лат.) – кућни слуга, слушкиња, послужитељ – прим. прев.

са тренутног позоришног репертоара. Ово се односило и на луткарско позориште. Први културни активиста који је мислио о потреби да се луткарске представе прилагоде било каквој концепцији васпитања детета, био је немачки племић, гроф Франц фон Поча (Franz von Pössi, 1807–1876).

Уистину, представе за децу давао је још раније немачки луткара Јозеф Леонард Шмид (Josef Leonard Schmid, 1822–1912), који је заједно са Почијем 1858. године створио савремено позориште за децу. Према речима познаваоца епохе, Елеоноре Рап (Eleonora Rapp), ово партнерство резултирало је синтезом плебејског облика луткарског позоришта и романтичарске идеје лутака.⁴⁶⁾ Франц фон Поча, мајстор дворских забава, био је веома заинтересован за музику, књижевност и фолклор. Под утицајем романтичних писаца и сам је писао драме за луткарско позориште, са учешћем лутке Касперле. Он је био идеална особа за то да помогне Јозефу Шмиду у организацији првог немачког луткарског позоришта за децу.

Концепт позоришта за децу је веома једноставан, он се углавном ослањао на избегавање вулгарности која је била присутна на репертоару плебејских позоришта. И даље су позоришта постављала традиционалне комаде – народне бајке – вилинске и магичне, у којима је увек био Касперле-Ларифари, глупи, похлепни сељак са добрим срцем и породичним инстинктом: упркос многим авантурама он се увек враћа кући својој вољеној жени, Грети.

Суштина измена најављена је у Почијевом *Прологу за ошваране марионетског позоришта*. Он се одвијао у позадини декорације која је приказивала град Минхен. На сцену излази дете из Минхена и говори:

Поштована јублико, велики и мали
Здраво, јер сте у овој сали,
Где ја градим свет у малом.
Погледајте га, као у огледалу.

46) E. Rapp, *op. cit.*, p. 161.

Зар ме не познајете? Остао
 Сам жив, иако давно нестало.
 И даље сам са вама, као и пре.
 Клинац из Минхена, примам похвале.
 Зато што вам доносим приче веселе
 И шале које се у њима налазе.
 Отуда много користи носи свет наш,
 Добро да памтиш, а лоше да заборављаш.
 Морате да прихватите у Минхену
 Таква правила, за промену
 Вежбајте срце, очи и ушеса
 Када се подигне позоришна завеса.
 Размислите мало, кад вас поучавам,
 Забавте се кад вицеве причам.
 Ево како наш живот тече,
 Небо је јасно, јер још је вече.

Наш свет се креће, неко нас покреће.
 Оно што се дешава од горе се решава.⁴⁷⁾

И на овај начин, комбинујући романтични сми-
 сао доминације над судбином људског постојања, По-
 чијев минхенски дечак водио је децу на путу до радо-
 сти која долази од гледања позоришног комада. То је
 било отварање дечје проблематике у луткарском по-
 зоришту као и у дечјој књижевности која је покретала
 ово питање. Најбољи пример у том смислу био је ро-
 ман Карла Колодија (Carlo Collodi) *Pinokio*.

Лутка која је изазвала широко интересовање чи-
 талаца и књижевних стручњака био је Пинокио. Ње-
 гов књижевни отац је Карло Колоди, правим именом
 Карло Лоренцини (Carlo Lorenzini, 1826–1890), ита-
 лијански писац и новинар. Аутор романа и комедија,
 аутор књига за децу, а међу њима је био чувени роман
Storia di un burattino (*Прича о лушци*), такође познат као
Le avventure di Pinocchio (*Пинокијеве авантуре*), који је
 објављиван у недељнику *Il Giornale dei Bambini* (*Жур-*

нал за децу, прве италијанске новине за децу), почев
 од 1881. године.

У писању књига за децу Колоди се, вероватно, во-
 дио ауторском интуицијом. У његовој биографији није
 било места за одређене педагошке студије. Сумњамо
 да је знао најновије теорије обликовања ума деце које
 су огласили еминентни педагози, Јохан Хајнрих Пес-
 талоци (Johan Heinrich Pestalozzi, 1746–1827) и Фри-
 дрих Фребел (Friedrich Froebel, 1772–1852), претход-
 ници покрета “Ново образовање” који се појављује
 крајем деветнаестог века.

Колоди је имао богато животно искуство (учество-
 вао је у борбама за ослобођење Италије као добро-
 вољац), био је заинтересован за политику, бавио се но-
 винарством и књижевношћу, пишући романи, сатири-
 чне огледе и приче. Од 1875. он је почео да пише дела
 за децу, као што је серија приповедака под именом *Il
 viaggio per l'Italia di Giannettino* (*Ђанеттиново путовање
 кроз Италију*), са гротескним авантурама јунака и иро-
 ничном сликом своје земље.

Онда је дошао на идеју да представи Пинокија
 и његове авантуре, што је одмах одушевило читаоце.
 Читаоци су се тако јако везали за омиљеног несташка,
 бринули над његовом судбином, што је резултовало
 стварањем две верзије приче. Једна је Колодијева, са
 трагичним завршетком, а друга је са оптимистичним
 завршетком, настала под притиском читалаца.

Оригинални наслов приче *Storia di un burattino*
 (*Прича о лушци*) показује да је Колодијево знање из
 области луткарства било ограничено. Буратино је лут-
 ка-рукавица, а Пинокио је једноставно верзија дрве-
 ног дечака. Нико га не анимира. Знамо, међутим, да
 потиче од комада дрвета које је, пре него што је од
 њега издељан Пинокио, било живо. Можда је Колоди
 користио теорије ренесансних уметника који су веро-
 вали да се из сировог материјала може извући облик
 који се налази у њему. Можда у овој чињеници треба
 тражити кључ за понашање Пинокија – јер он је био и
 комад дрвета и дечак чији је облик придобио.

47) Franz von Pocci, *Prolog zur Eröffnung des Marionettentheaters*. U: Franz Pocci, *Kasperl – und Gedankensprünge*, München – Wien 1970, s. 65.

Прича о Пинокију добро је позната. Мајстор Ђепето је издељао себи клоуна од дрвета које говори, а које му је донео столар Вишња. Пинокио је од првог тренутка изазивао забринутост свог старатеља, између осталог јер је окрутно убио Цврчка који говори. Ђепето је покушао да га васпита и послао га је у школу. Чак је продао свој капут да би му купио буквар. Пинокио је првом приликом, међутим, продао буквар да би себи осигурао улазак у позориште лутака.

Наравно, лутке су препознале у њему свог земљака, али не и власник позоришта, Гутач ватре, који му је запретио спаљивањем у камину. Пинокио је, ипак, имао среће. Гутач ватре је дирнут причом о његовом оцу и даје му пет дуката да помогне старом Ђепету. Али свет је пун замки за неискусног уображенка.

Упознаје Лисца и Мачка, хвали се својим дукатима, а ови расни преваранти одлуче да га искористе. Позивају га на пут у Земљу глупака, где може да умножи своје богатство. За почетак, ипак, ствар се завршава на заједничкој вечери, коју плаћа, наравно, Пинокио. Исти преваранти завршавају свој посао тако што окаче Пинокија да виси на грани дрвета.

И овде је Колоди желео да оконча своју причу о окрутности људи и животиња, о његовом цинизму и поступцима који преовлађују над људским осећањима и добротом срца. Његови читаоци, међутим, инсистирали су да остави Пинокија у животу – хтели су да чују његове нове авантуре. Онда је писац наставио оживљавајући Пинокија и уводећи у причу Девојку са плавом косом, а са њом и причу о томе како његов нос расте када наш јунак измишља.

И тако је Пинокио стигао у Земљу глупака, где је изгубио остатак својих дуката, доспео у затвор, постаје пас чувар, доспева на острво вредних пчела, помаже псу Алидору, путује у Земљу забаве, тамо постаје магаре, коначно, после много невоља допушта да га прогута кит, у чијем је стомаку и Ђепето. Заједно успевају да побегну из стомака кита. На крају, Пинокио прихвата посао како би помогао свом оцу. Сада се појављује Де-

војка – вила, која га претвара у дечака и каже му да је његова нова судбина његова заслуга. Није изненађујуће кад Пинокио пита:

– Зашто је моја заслуга?

– Зато, јер кад несташни дечаци постају добри, дата им је моћ да промене у нови и весели изглед не само себе већ чак и унутрашњост својих домова.

– А где је то нестао стари, дрвени Пинокио?

– Ево га – рекао је Ђепето, показујући на великом пајаца наслоњеног на столицу.

Овај пајак је имао нагнуту главу, руке су ми висиле млитаво, ноге савијене у коленима, тако да је изгледало немогуће да би могао да стоји усправно. Пинокио се окренуо да га погледа, а када је погледао, рекао је у себи са великим задовољством:

“Био сам смешан као пајак! Али сада сам веома срећан што сам постао пристојан момак”.⁴⁸⁾

И тако се открива Колодијева иронија. Иако није сасвим уметнички оправдана. Решење је познато од давнина: *deus ex machina*. Значајно је овде да се метаморфоза Пинокија у току приче повезује са митским метаморфозама које је описао Овидије; последња трансформација је заиста чудесна али има другачије значење. Чудо се односи на феномен природног света: Пинокио као змија мења кожу, али то не значи да мења своју личност. Познато је, међутим, да је обичан лажов. Ово је још један ниво пишчеве ироније.

Колодијева књига је изузетно популарна у целом свету, злбници кажу да је модерна Италија дала Европи Пинокија и Мусолинија. А има нешто у томе. Италијани су направили нову критичку анализу Колодије приче. Учинио је то познати писац Ђорђо Манга-

48) Carlo Collodi, *Pinocchio* (прво издање у облику књиге појавило се 1883). Код нас постоје бројна издања (целовита и скраћена, па и препричана у виду сликовнице) и различитих превода. Упућујемо на један од новијих: Карло Колоди, *Пинокио* [превод Јована Нинковић], Земун: ЈРЈ, 2004. Наведени цитат је преведен према пољском издању: Carlo Collodi, *Pinokio. Przygody drewnianego pajaca*, przeł. z włoskiego Zofia Jachimecka, Nasza Księgarnia, Warszawa 1988, с. 187.

нели (Giorgio Manganelli, 1922–1990), у својој књизи *Pinocchio un libro parallelo* (Пинокио, једна паралелна књиџа, 1977)⁴⁹⁾, која је показала њену необичност и застрашујућу слику човека.

Чини се да Манганели није био усамљен у својој критици *Пинокија*. Такође су критички били либерални и левичарски кругови културних активиста. Амерички писац Кенет Грос (Kenneth Gross), боравећи у Риму крајем прошлог века, посетио је Ђулијана Марсанића (Giuliano Marsanich), власника мале галерије лутака. Марсанић третира Пинокија као нешто своје, али види његову себичност, глупост и безобзирност. Разговарао је о њему и са Гросом:

Колодијев дрвени дечак није баш сладан и драг момак. Током целе књиге је кукавица, нестрпљив, непажљив према другима, спреман да лаже, често неискрен, тврдоглав и лаковеран. Примајући ударце и гуран с пута – као Дон Кихот, он зна како да преживи те нападе – сам Пинокио такође има склоност ка насиљу. Гњечење цврчка на зиду је Пинокијева реакција на његове критике. Чак, у својој субверзивности, како каже Ђулијано, Пинокио је нека врста фашисте.⁵⁰⁾

Већина Пинокијевих фанова била би запањена тако грубом пресудом за малог ниткова кога ће упоредити са Бароном Минхаузенем, добро познатим авантуристом и путописцем, који је срећно излазио на крај са разним угњетавањима. Италијански противници фашизма (Марсанић је рођен 1929. и осећао је фашизам на сопственој кожи), немају у овом случају – како изгледа – смисао за хумор.

Без обзира на ове оптужбе, Пинокио је омиљени лик деце и уметника за децу, која су убрзо после објављивања Колодијеве књиге добила још једну лутку са дугим носом – Буратина. То је јунак приче Алексеја

Н. Толстоја (Алексеј Николаевич Толстой, 1882–1945), под називом *Златни кључић или Буратинове авантуре* (1935). Нема сумње да их је Толстој писао под утицајем читања романа Карла Колодија.

Алексеј Толстој је дошао из исте аристократске гране Толстој, од које је и чувени Лав Толстој (Лев Николаевич Толстой). Његова младост била је у периоду модернизма. Он је био међу симболистима, писао је поезију, драме и новелистику. Противио се большевичкој револуцији и као “бели” емигрант напустио земљу. Али само на неколико година јер се 1923. вратио у Русију и после самокритике постао реалистички писац. Његове драме су инсценирала водећа позоришта. Затим је, 1935, написао поменућу причу. Готово одмах је прилагођена за сцену и постављена у Централном дечјем позоришту у Москви (1936). Причу је адаптирала за луткарску сцену Јекатерина Борисова (Екатерина Борисова), за Обрасцовљево позориште у Москви, а ова верзија дошла је и на пољску сцену. Код Борисове, Буратино је храбар лутак који има неограничену слободу међу луткама и марионетама попут себе, које зоставља њихов позоришни шеф Карабас Барабан. И на крају, води их ка тој слободи у другом позоришту које се крије иза мистериозних врата. У ту сврху, Буратино је освојио одговарајући златни кључић.

Алексеј Толстој није био изненађен пријемом дела, иако је усвојена формула “бајке за децу” била параван за личне рефлексије о уметности, штавише, параван за обрачун са модернистичком прошлошћу. Јасно је да 1936. године, због политичке ситуације, аутор није могао дати своју егзегезу приче и Буратино је отпочео самосталан живот у позоришту и дечјој књижевности. Могло би се рећи да је Толстој био кажњен због претераног опреза. И само тридесет година после смрти аутора, била су предузета истраживања која су одредила праве намере Толстоја у *Златном кључићу или Буратиновим авантурама*.

Уз анализу симболике коју користи Толстој, укључено је на присуство књижевних мотива и биографских

49) Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi 1977, n. ed. Adelphi 2002.

50) Kenneth Gross, *Puppet. An Essay on Uncanny Life*, Chicago and London 2011, s. 20.

чињеница из периода “сребрног века” руске литературе. Могло би се закључити да Буратиново име потиче из италијанске традиције. Када би то било тако, он, у сваком случају, не би био “лутка”. Буратиново име потиче од комедије дел арте, у којој се лик појављује у различитим функцијама. Алардис Никол (Allardice Nicoll) указује на то да је он био наизменично продавац поврћа, власник крчме, па чак и глава породице слугу. Временом, реч “burattino” постала је уобичајено име у Италији за лутке које су познате код нас као “пацинке”. Име, стога, носи општи, алегоријски, а не индивидуални смисао.

Руски књижевни научници⁵¹⁾ су посветили велику пажњу имену Буратино, уобичајено у уметности симбола као што је потреба да се прекорачи ватра. Они су се такође бавили питањем “доброг” и “лошег” позоришта. Отуда се на завеси доброг позоришта налази цик-цак муња. Ова чињеница сугерише, затим, на Толстојеве симпатије за позориште Станиславског (МХАТ), а не за страну грубог Карабаса Барабаса – Мејерхољда. Леонид Кацис подсећа да је од 1936. МХАТ постао позориште под именом Максима Горког. Тако се знак Чеховљевог *Галеба* поистоветио са знаком *Буревесника* Горког. Ако бисмо претпоставили да је у том позоришту била скривена “истина”, *Златни кључић* био би не само аутобиографски комад него и нека врста уметничког манифеста.

Леонид Кацис не прецењује, ипак, супротстављање два позоришта. Склон је, пре, да супротстави два периода и евентуално две различите заједнице. Он пише, између осталог, да је потпора Толстоју раних двадесетих био Александар Блок (Александр Александрович Блок):

Уосталом, Блокове бајковите текстове упознавао је Алексеј Толстој у Берлину, 1923. године, где је управо објављен Пинокио, у Берлину, одакле се Толстој

51) Леонид Фридович Кацис, “Кто такой Буратино?” (Марионетки в русской прозе 1920-х – 1930-х годов) // *Марионетке оф тхе Симболиси Ера*. Ед. Бу К. Трибл. Н.-У. 2002. 1 п.л. (Леонид Фридович Кацис, “Ко је Буратино?”, Марионете у руској прози, 1920–1930)

убрзо вратио у нову Русију. Заузврат, Златни кључић се појавио се у важном личном, преломном тренутку у животу Толстоја, који је већ у совјетској земљи. А овај тренутак се поклопио са коначним одласком његових вршњака, другова по оружју, пријатеља и непријатеља. Зато је Requiem својој генерацији и епохи, што није могао да уради на својим епским страницама, могао да оствари у књизи за децу. У бајци о животу лутака у неком имагинарном свету за читаоце тридесетих година, али толико истинитом за њега као аутора, који је контрастирао два позоришта, јасно осетио да “постоји тенденција да се дубоко продре у људску свест, као и тенденција да се призна велики значај проблемима морала. Због тога је мање страшних и необичних авантура, дакле мање “материје” – крви и страсти. Смрт више није ultima ratio”. [Блок]⁵²⁾

Тако је ова аутобиографска исповест, велике специфичне тежине, постала омиљена тема представа за децу. Али, у сваком случају, не желимо да Буратина назовемо комунистом као што је Ђулијано Марсанић Пинокија називао фашистом. Буратино је лутка (пацинка), која се брзо учила позитивним вредностима и користила апстрактно замишљену слободу. Њој савремене, позоришне, идеолошке тајне, за модерног читаоца или гледаоца једноставно не постоје.

Питање детињства такође се налази у модернистичкој поезији аустријског писца Рајнера Марије Рилке (Reiner Maria Rilke, 1875–1926), песника који је у великој мери утицао на целокупну европску поезију. У његовим сликама лутака (подједнако дечјих и позоришних) лако проналазимо аутобиографске елементе који су служили у извесној мери покретању егзистенцијалних питања. Она су се односила на трагични смисао живота који долази из сазнања о пукотинама које доминирају у људском постојању, а изражавају се у неочекивано нам понуђеном животу и, за разлику од њега, у очекивању његовог затварања у облику смрти.

52) *Ibidem*, s. 46.

Рилкеова оригиналност ослоњена је и на чињеницу да је видео ову проблематику у стању скоро ембрионом, у инфантилном почетку животног пута.

У великој мери одлучује његово прилично несрећно детињство. Након одласка његовог оца, он је под великим утицајем мајке која је после смрти првог детета (кћер) емотивно наметнула сину њену улогу. Пет година га је третирала као девојчицу, чак и облачила у хаљине – како се сећао годинама касније, играла се са њим као да је велика лутка.

Сећања из тог времена била су инспирација да 1899. напише причу *Frau Blaha's Magd* (*Собарица i-ња Блахa*). Протагонисткиња приче је ретардирана девојка Анушка која је запослена у породици Блахa као собарица. Пошто су њени господари често били изван куће, Анушка је водила свој живот. Играла је, до вртоглавице, а затим је излазила из куће и сусретала децу са којом није умела да комуницира. Једном приликом је себи купила луткарско позориште које је показивала деци. Случајно је затруднела са непознатим мушкарцем и родила бебу коју је поставила међу лутке. Задавила је дете јер је плакало. Без обзира на то, хтела је да га покаже деци заједно са другим луткама. Деца су, насупрот, препознајући мртво дете, побегла са великим страхом.

То је једна од најдепресивнијих Рилкеових прича. Дуго није била објављена док није ушла у његова *Сабрана дела*.⁵³⁾ Можемо је читати као протест против сензација из прошлости, мада би се из ње могла издвојити метафора о “мртвом” животу лутака и покушају људског постојања у облику лутке.

Рилкеа је луткарство пратило цео живот. Годињу дана после писања *Собарице Јосифе Блахa* Рилке је гледао *Тинишажилеову смрт*, на Сецесионој сцени у Берлину и описао своје искуство, свестан да је гледао Метерлинкову драму написану “за марионете”. Већ је био искусан песник, после објављивања многих ва-

жних текстова, као што су *Нове њесме* (*Neue Gedichte*, 1907), *Нове њесме, гео групи* (*Der neuen Gedichte anderer Teil*, 1908), којима је стекао висок положај у европској поезији, када је, 1913. године, у Минхену, посетио изложбу лутака Лоте Прицел (*Lotte Pritzel*, 1887–1952), велике уметнице, креаторке лутака и костима, која је у великој мери посветила свој таленат дечјим и луткама из витрине, као и пластичним композицијама са луткама. Вероватно под утицајем овог састанка, Рилке је написао и објавио есеј *Puppen* (*Лушке*), посвећен, у принципу, дечјим луткама, у коме, осим тога, најављује стварање данас популарног позоришта предмета.

Рилкеов есеј је прича о предметима из дечје собе. Приписује им да имају душу. Међутим, постоји проблем са постојањем душе дечјих лутака. Зато се посвећује писању о позоришној лутки – марионети. Он пише:

Марионета нема у себи ништа осим фантазије. Дечја лутка нема је уопште, а у ствари је мање важна од било чега, док је марионета важнија од сваке од њих. Али ова лутка “мање-битна-него-ствар” у свој њеној неизлечивој природи садржи тајну која иде у њену корист. Дете мора да се прилагоди ствари коју мора да прихвати, свака ствар има свој понос.⁵⁴⁾

Овде, чини се, лежи тајна дечјих лутака. Оне су из света објеката и ствари, али на непотпун начин, што може довести до двоструког третмана – презирања и уздизања. Док је марионета из другог света – света фантазије. Независног света позоришних лутака.

Теми позоришне лутке Рилке се враћа и у *Девинским елегијама*, које су у потпуности посвећене трагизму људског постојања. У четвртој елегији која је настала 1915, овај проблем песник узима из перспективе детета које је свесно свог постојања и очајно због перспективе свог краја. Овај пут, он се јасно користи метафором позоришта. Тако читамо:

53) Reiner Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Band 1–6, Band 4, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966, c. 623–629.

54) Reiner Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Band 1–6, Band 6, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966, c. 1055–1056, 1063–1075.

Ко још са стрепњом није седео пред завесом свог срца? Она се раскрила: на сцени растанак. Разумљиво је ово. Познат врт, Лако се њише: тад тек играч дође. Не овај. Доста! Макар да се прави не знам колико лаган, прерушен је и постаје наједном грађанин и пролази кроз кухињу у стан. Не желим ове полуиспуњене Маске; радије лутку. Јер је она бар пуна. Желим да поднесем њен испуњен труп и жице и њен лик што је од пуког саздан изгледа. Ево ме. Стадох насупрот. Па макар и да утрну светиљке, и макар да кажу: Ничег више неће бити – макар са позорнице да заструје ваздуха сивог празнина и дах, макар ниједан тихи предак мој не сео крај мене више, нити иједна жена, чак ни онај дечак што шкиљи смеђим очима; ја ипак остајем. Увек биће гледања.⁵⁵⁾

Позориште је као интроспекција са многим знаковима тешким за разумевање. Можда је кључ у рукама песника. У сваком случају, то је опседнутост играчем који је дошао овде грешком, као нека врста “опскурне маске” и ту је сан о луткама, вероватно позоришним, у овом случају. И мада њихове слике нису задовољавајуће, гледање (дакле живот) се наставља непрекидно. Барем за сада.

Ово гледање има дубоког смисла, јер ће се пре краја сеансе доћи до оптимистичког врхунца:

... Нисам ли у *праву*

55) Рајнер Марија Рилке, *Девинске елиције / Сонеиши посвећени Орфеју* (избор и превод Бранимир Живојиновић), “Рад”, Београд 1969, стр. 14, 15.

што испред позорнице луткарске желим да чекам, не, и више још, да гледам тамо тако потпуно да се моје гледање на крају изједначи, ту мора анђео појавити се и дићи лутке увис. Лутка и анђео: тек ово биће коначно позориште. Онда ће се састати оно што ми непрестано одељујемо постојећи. Тек ће онда од наших доба годишњих настати венац целог битисања. *Играће онда анђео над нама...*⁵⁶⁾

То ће бити стање тренутне среће, али ће и даље остати вечна питања која дете носи са собом питомо и без љутње “још пре живота” – тако Рилке завршава своју елегију. Наравно, ту је питање ко је анђео који води лутку. Да ли је ово Анђео смрти, који најављује долазак на крају предосећаног догађаја? Можда је Анђео чувар деце? Можда је то есхатолошка визија нашег бића?

У овом случају добијамо два предлога од аутора који су тумачили мотив лутака у Рилкеовој поезији, швајцарског истраживача Јакоба Штајнера (Jacob Steiner) и америчког истраживача Харолда Б. Сегела (Harold B. Segel). Тумачења поменути елегије изводе обојица из Клајстовог есеја *О марионетском позоришту* (1810), налазећи аргументе код самог Рилкеа, стварајући за њих филозофску основу.

Сегел сматра да је Рилке срећно уклопио све елементе својих поетских загонетки. Постоји играч (из Клајстовог есеја), кога песник одбија; постоји позориште у којем се појављује анђео (замена Бога из Клајстовог есеја), симбол врхунске свести и лутка које није свесна себе, у рукама анђела који је анимира. На овај начин требало је да се испуне Клајстове слутње са слике коју цитира песник Рилке.

56) *Ibidem*, стр. 15, 16.

Према нашем читању Рилкеових текстова, песник у својој слици анђела који анимира лутку представља Бога и манекена, али ипак није досегао идеалну државу, у којој ће главну улогу играти човек, после поновног “кушања са дрвета сазнања”. Без обзира на то, слика (анђео и лутка у његовим рукама) је врло драга, нарочито ако се на њу гледа очима детета.

Јакоб Штајнер такође покушава да одгонетне Рилкеову метафорику, користећи Клајстов есеј као референтну тачку. Она полази од претпоставке да се Рилке не односи према стварном свету, у коме људска свест уништава божанску милост, већ води свој песнички монолог слика у унутрашњем свету:

Овде ћемо поједноставити нашу дискусију о трансформацији Клајстовог Бога у Рилкеовог Анђела, позабавићемо се, пре свега, Рилкеовим поетским значењима. Клајст, да би се ослободио терета, милост уводи пуном снагом, и у том циљу он је спреман да не пита одакле долази снага која покреће лутку. Међутим, Рилке се пита о пореклу ове силе. Налази да је она изван лутке. И то је разлог зашто покрети плесача могу да постоје само као метафора за унутрашња стања, и све што прати, што се одиграва на сцени срца, не може у ствари бити непокретно лице нашег изума.⁵⁷⁾

И ово је потпуно у складу са духом поетике модернизма. Питање присуства лутака у психолошким доживљајима детета, налик на Рилкеова запажања, налазимо у роману Едвина Мјуира (Edwin Muir), *The Marionette (Marionete)*, из 1927. године. Едвин Мјуир (1887–1959), истакнути шкотски песник, есејист и преводилац Кафке, неко време је са својом породицом живео у Салцбургу. Чувено локално луткарско позориште дало му је инструменте за разматрање психичког живота ментално ретардираног дечака. У његовој причи он је Ханс. Кроз свет истине и илузије воде га

његови старатељи, углавном отац Мартин, познавалац религије и филозоф.

Четрнаестогодишни Ханс добија за рођендан неколико лутака и проналази међу њима пријатна бића, која постепено у његовом усамљеном животу заузимају све више и више места. Отац одлучи да провери његову реакцију на презентацију покретних марионета. Организује низ представа, само за њега, да га не би уплашила гомила гледалаца. Да би стигао до места, води га кроз врт, у којем се налазе извајане фигуре Христових мука, још један пример присуства паралелног света на граници реалности.

Прва представа коју посматра Ханс је *Фаусџ*, уз учешће Мефистофелеса, младог Фауста и Маргарете. Онда долазе следеће, које евоцирају у Хансовом уму његово позориште са десетинама лутака које он сам компоњује како жели.

Када се приближава отварање нове сезоне у позоришту, Ханс мора да изабере једну од познатих представа за опраштање са марионетама. Бира *Фаусџа*, јер је веома импресиониран Гретом, с којом је водио интимне разговоре. Током представе, Гретиној лутки отпада нога. Представа је прекинута. Ово доводи Ханса у стање огромног очајања. Тада је отац донео кући поправљену Гретину марионету и даје је у руке Хансу. Међутим, марионета је другачија него на сцени. Мртва је, као и друге лутке, које дечак већ има.

Отац жели да превазиђе ову безизлазну ситуацију. Предлаже Хансу костим Фауста. Може да се пресвуче. Да заигра Гретином марионетом. И тако се догађа, до тренутка када се локални хулигани иза зида подсмевају дечаку и његовој забави, бацајући камење на њега.

Ханс жели да сазна тајну измишљеног живота марионете. Он јој скида одећу, види њену конструкцију, исту као код других лутака. Уништава је, како би ушао унутар њене тајне. Остају само мртви комади дрвета. Отац их лепи и сугерише дечаку да је Грета цела и лепа као пре, али Ханс је већ сазнао истину. Не жели више

57) Jacob Steiner, *Das Motive der Puppe in Rilke*, u; Walter Müller Seidel (red.), *Kleis Aufsatz über das Marionetten theater*, Berlin 1967, c. 165.

да зна за луткарско позориште. Он прихвата свој живот и помаже оцу у раду, сређујући врт.

Роман може да се тумачи са различитих тачака гледишта. Без сумње, овде имамо анализу људског сазревања до прихватања сопственог здравственог стања у процесу откривања стварног света. Избор ретардираног дечака за јунака ове приче, изоштрава само нашу борбу са уобичајеним светом, превазилажење уз помоћ наше маште, која, на крају, постаје негирање наших очекивања. С друге стране, *Марионете* су такође прича о психичкој борби ментално ретардираног младића.

Познаваоци Мјуириновог алегоријско-поетског стваралаштва желели би да виде у њему алузије на лично искуство песника, да препознају његов психоаналитички смисао. Присуство ових психоаналитичких садржаја истакао је Паул Биндинг (Paul Binding), аутор поговора у издању романа из 1987. године:

Несумњиво, ограничили бисмо значење ове интровертне и дубоке приче, приписујући посебан значај људским симулакрумима и променама лика Ханса, у односу на њих. Ипак, неколико сугестија могло би да буде на свом месту. Да ли би могле три лутке, Фриц, Карл и она безимена, да обављају правилно функцију ега, ида и суперега? И кад кренемо у свет луткарског позоришта, зар не можемо да видимо Мефистофелеса као ид, Фауста као суперега и Грету, са својом лепотом и чистотом као его? Она је истовремено анима, треба да се присетимо да је Ханс био у ситуацији у којој је жену представљала стидљива собарица, Ема.⁵⁸⁾

Наравно, можемо да прихватимо ово тумачење које, ипак, не исцрпљује могуће знање о функцијама изузетно богатог света лутака, који одражава сликовите психичке доживљаје јунака у њиховом непосредном изразу.

58) Edwin Muir, *The Marionette*. New Afterword by Paul Binding, London 1987, с. 163.

Психоаналитичке категорије у разматрању прича које укључују лутке појавиле су се такође у релацији читања Ени Жил (Annie Gilles)⁵⁹⁾, која се, између осталог, бави питањем отуђења. Чини то на примеру романа психијатра Жана В. Маневија (Jean V. Manevy), *La Marionnette* (Луџка, 1976). Она помиње и друга дела која су достојна интересовања из тог разлога, као што су романи шпанске ауторке Ане Марије Матуте (Anna Maria Matute), *Pequeño teatro* (Мало позориште, 1954), америчког писца научне фантастике Роберта А. Хајлејна (Robert A. Heinlein), *The Puppet master* (Луџкар, 1951)⁶⁰⁾, као и чешког песника Јиржија Шотоле (Jiří Šotola), *Vaganten, Puppen und Soldaten* (Ваганци⁶¹⁾, *лушке и војници*, 1972).⁶²⁾

(Део из дуже студије која ће бити објављена у оквиру књиге: Хенрик Јурковски, *Луџка у култури*, у издању Позоришног музеја Војводине и Међународног фестивала позоришта за децу Суботица)

59) Упореди “Из перспективе психологије”, IV поглавље “Теорија позоришта лутака – истраживања”, у првом тому књиге: Хенрик Јурковски, *Луџка у култури* (превели Зоран Ђерић и Драгана Валигурска),

60) Позоришни музеј Војводине – Нови Сад, Међународни фестивал позоришта за децу – Суботица и Отворени универзитет Суботица, 2015, стр. 192–200.
Овим романима позабавичемо се детаљније у другом делу ове студије.

61) Ваганти су лутајући певачи, глумци – прим. прев.

62) Јурковски наводи немачко издање Шотолине књиге: Jiří Šotola, *Vaganten, Puppen und Soldaten*. Luzern [etc.] : Bucher, 1972. Роман је на чешком језику објављен под именом *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969), са ког је преведен на хрватски језик као *Дружба Исусова* (превео Никола Кршић), а објавило га је загребачко “Знање”, 1975.



Сцена

СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Пише > Радивоје Динуловић

О сценском дизајну: Дуг Огњенки Милићевић – две деценије касније

Своје прве текстове у *Сцени* објавио сам под уредништвом Огњенке Милићевић. Тачније – захваљујући Огњенки Милићевић, којој је било важно да (као и увек) отвори простор за нову тему а, чини ми се, можда, и за мене лично. Срели смо се у фебруару 1996. на првом симпозијуму који смо организовали у Атељеу 212 “Спектакл – Град – Идентитет”. Наравно, нико се није сетио да је позове – сама се јавила, заинтересована да учествује у нечему што тек почиње, а могло би имати смисла. Већ тада је било јасно колики и какав ће бити њен значај у настанку, развоју и утицају области коју данас познајемо као сценски дизајн.

Овај појам је у нашој средини формулисан нешто касније, у јесен те исте, 1996. године, када смо покретали Бијенале сценског дизајна у Музеју примењене уметности, због Прашког квадријенала и на његовим темељима, али и због заједничког немира и незадовољства које смо осећали у односу на позоришну, културну, друштвену, политичку и идеолошку стварност. Та стварност била је непосредно обележена студентским протестима, као и позицијама (личним, групним, колективним...) које је свако од нас тим поводом заузимао. Упоредо, поново смо почињали да успостављамо комуникацију са светом, примљени смо (напокон) у

чланство OISTAT-а и то ме је довело у везу са Памелом Хауард која је на лондонској Central St Martin's School of Art & Design водила међународне мастер студије сценографије. За мене је сусрет са Памелом Хауард и њеном школом представљао једну од професионалних прекретница, јер ми је отворио нов поглед на сценско стваралаштво и, још више, на могуће приступе образовању у овој области. То се посебно односило на схватање сценског простора и сценског дизајна у најширем смислу речи, а и на односе које је могуће градити међу учесницима у процесу настанка сценског дела, артикулацији позоришта као стваралачког и професионалног окружења и у промишљању едукације схваћене у тако измењеном контексту. Од тада, био сам опседнут идејом о могућој новој школи сценског дизајна и сценског простора, у нашој средини, за ту средину – и упркос њој. Размишљао сам “о једном постдипломском програму, у којем би било могуће остварити истинску синтезу различитих погледа на театар, као и различитих професионалних линија, где би истраживање сопствене традиције и искуства било доведено у исту раван са учењем од других средина, без лажне самоуверености, али и без осећања ниже вредности”.¹⁾

1) Р. Динуловић, “О облицима обликовања”, *Сцена*, број 1–2, 1999.



OGNJENKA
MILICEVIC

Програм је, после дугих и темељних припрема, реализован када је на чело београдског Универзитета уметности дошла Милена Драгићевић Шешић, 2000. године, у времену које је наговештавало могућност стварних и суштинских промена – у систему вредности, па тиме и у друштву, култури и образовању. Уз Ранка Радовића, Миомира Мијића и Герослава Зарића, посебно место у оснивању студија сценског дизајна имао је Љубомир Драшкић, мој некадашњи управник и редитељ са којим сам највише сарађивао. Предмет који је преузео, “Простор у драмској уметности”, он је одмах поделио са Огњенком Милићевић, и тако сам се, уз њега, негде у касно пролеће 2001. први пут нашао у кући Сергија Лукача и Огњенке Милићевић у улици Вајара Ђоке Јовановића, на Топчидерском брду у Београду. Тада заиста нисам ни слутио у којој ће мери разговори и рад са Огњенком Милићевић утицати на све чиме се бавим, на начин на који схватам позориште и, посебно, на начин на који схватам образовање. За мене је, као и за многе моје колеге и пријатеље, њена кућа постала трајно уточиште, а она сама неприкосновени саветник и ослонац.

Студије сценског дизајна, на Универзитету уметности у Београду, биле су од почетка наш заједнички подухват, грађене са задатком да успоставе “синтезијски однос према промишљању, креирању и продукцији сценских догађаја (у најширем смислу речи), а у првом реду да формирају генерацију будућих наставника на чијем ће деловању моћи да почивају образовни програми у овој области.”²⁾ Данас, када наши некадашњи студенти³⁾ предају на универзитетима у Београду, Загребу, Љубљани, Подгорици и Бањалуци, када је на Факултету техничких нау-

2) Из Пројекта интердисциплинарних магистарских уметничких студија сценског дизајна, Универзитет уметности у Београду, 2001.

3) До данас је одбрањено 10 докторских и 41 магистарски уметнички пројекат из сценског дизајна на Универзитету уметности у Београду. Први уметнички докторат у ширем региону Југоисточне Европе одбрањен је на Групи за сценски дизајн, 2008.

ка Универзитета у Новом Саду основана и развијена читава школа сценске архитектуре и дизајна, на свим академским нивоима⁴⁾, и формиран Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (СЦен) као OISTAT центар за Србију, мислим да можемо да кажемо да је тај задатак испуњен.

Сада смо дужни да испунимо и други – онај који нам је Огњенка Милићевић поставила као уредница *Сцене* – задатак да развијемо феноменолошко, критичко и теоријско мишљење о сценском простору и сценском дизајну. Простор је, као “драмско лице”⁵⁾, у позоришту увек био значајан, а двадесети век је тај значај учинио драматичним. Данас, међутим, немамо јасан одговор ни на једно питање које је театар поставио савременој архитектури. Карактер и променљивост односа глумаца и гледалаца у простор-времену позоришне игре и даље су отворене теме. Истовремено, сценографија у ужем смислу речи чини се све мање потребном савременим редитељима – што, наравно, не умањује њен значај – напротив. Примена технолошких поступака и техничких средстава свих врста је драгоцен, инспиративна и незаобилазна, као што је увек и била, али у томе су критички приступ и селективност потребнији него икад. Све ово су теме на које ћемо и убудуће тражити одговоре – у настави, кроз разговоре, на новим конференцијама и симпозијумима, излажући уметничке радове и размишљајући о излагању сценографије ван контекста позоришне представе, у истраживачким, научним, уметничким и јавним пројектима. Посебно, успостављајући у *Сцени* и са Стеријиним позорјем заједнички простор комуникације и мишљења о сценском дизајну као изазов, као подстицај и као ослонац.

4) На основним, мастер и докторским студијама сценског дизајна у Новом Саду тренутно се школују 104 активна студента.

5) “Простор, драмско лице”, ур.: Огњенка Милићевић, Стеријино позорје, Нови Сад, 1980.

Пише > Моника Поњавић

Тијело никад не лаже: Транспоноване улоге простора и тијела

Пројекат *Body Never Lies* ауторки Монике Поњавић и Марине Радуљ дио је умјетничког истраживачког рада на пољу сценских и извођачких умјетности, архитектуре и дизајна, спроведеног са студентима Архитектонско-грађевинско-геодетског факултета (даље у тексту АГГФ) Универзитета у Бањој Луци, са којим су се у јуну 2011. представиле на Прашком квадријеналу сценског дизајна и простора у Прагу. Настао из потребе да се наставни процес приближи савременим тенденцијама учења креативног мишљења, с циљем да истражи основне принципе савремене умјетничке продукције те потенцијале изграђеног јавног простора града у новонасталим условима које пројекат диктира. Фокусна тачка пројекта стављена је на разумијевање простора (и његову надоградњу) кроз искуство тијела поспјешујући тако схватање потенцијала и значај простора у току процеса стварања једног умјетничког, односно неумјетничког дјела. Циљ овог рада је тако био: а) спојити архитектуру јавних простора и извођачке умјетности; б) приближити и учити о архитектури искуствено; ц) разумјети изграђено, разумјети град,

разумјети како грађени простор утиче на становнике у најширем смислу.

Промјена у методологији рада на катедри за Архитектонско пројектовање на предмету Архитектонско пројектовање 10 – *Проспори културе* иницирана је кроз предавања професора Радивоја Динуловића који се настави АГГФ-а придружио 2005. Студенти су годинама, заједно са професором и асистентима, експериментисали и развијали методе имплементирања сценског дизајна у архитектонско пројектовање и обрнуто. Ово је уједно био и јединствен начин рада, те спој различитих дисциплина у нашем региону, с обзиром да у Бањој Луци, односно Републици Српској, не постоји школа сценографије или сценског дизајна. Пет година касније, и по значајној зрелости и искуству ауторки, одлучено је да се уведе нова методологија тако што ће се примјенити потпуно нова пракса истраживања простора и архитектуре кроз умјетност. *Body Never Lies* је резултат те промјене. На тај начин, а кроз ослањање, преузимање и прилагођавање елемената из филмова *The Perfect Human* (1967) и *The Five Obstructions* (2003)

који су уједно били главна инспирација за настанак овог истраживања, ауторке су успјеле да створе перформатив користећи тијело као инструмент (тијело, на концу једини релевантни *корисник* простора), без сценских средстава¹⁾ и изван класичног сценског простора, што је за посљедицу имало стварање нове методологије у позоришно-архитектонско-умјетничком образовању.

ИЗВОЂЕЊЕ, ИЗВЕДБА, ПЕРФОРМАНС КАО МЕТОД ИСТРАЖИВАЊА

Врло често је за разумијевање одређеног умјетничког рада, односно истраживање у умјетности, за схватање важности и значаја тог рада, потребна одређена временска дистанца. Посматрати рад *Тијело никад не лаже/Body Never Lies*, даље у тексту *Тијело*) са дистанцом од пет година у контексту питања – *шта је Тијело* – како се испоставља, био је неопходан и логичан корак. Међутим, чак и са дистанцом, одговор на ово питање није нимало једноставан задатак јер окарактерисати га као искључиво умјетнички рад, као што то редовно бива, заправо би било нетачно. Нетачно јер *Тијело* не користи умјетност као језик него се користи језиком умјетности да би се изразио. Љепота овог рада, дакле, лежи у чињеници да се он налази у једном међупростору, на пресјечној тачки бројних дисциплина које не морају нужно имати нити једну додирну тачку. Стога, тврдити да *Тијело* истовремено постоји и као умјетнички рад и као документација, истраживање, перформанс, извођење, изведба, приказ живота или као један отворен процес који је истовремено и коначан производ, не би било погрешно јер он заправо све то и јесте. Међутим, када се сви аспекти овог рада узму у обзир, најтачније

1) Понављање активности из свакодневног живота (у конкретним филмовима обједовање, скакање, плес, грицање ноктију, облачење, свлачење, спавање, обување ципела итд.) у различитим просторима тако стварајући нови наратив из исте приче и покрета. *Body Never Lies* је у доброј мјери поједноставно радње, базирајући се искључиво на кореографски аспект тијела у простору, пазећи да се при том сачува суштина самог покрета кроз наглашавање у току непрестаног понављања.

би било окарактерисати га као процес *креативне еволуције* у начину мишљења, односно *извођење као метод истраживања (Performance as Research)*.

Узевши у обзир да је *извођење као метод истраживања* (даље у тексту ИкМИ) релативно нова дисциплина и да су, у овом моменту, дефиниције ИкМИ-ја у најбољем случају провизорне, постоји општи консензус да ИкМИ подразумева истраживање које се спроводи кроз извођење изведбе (перформанс, перформативна изложба итд.) или путем његових средстава, користећи методологију и специфичне методе познате извођачима (перформанса, представе, перформативне изложбе итд.), гдје је резултат макар дјелимично, ако не и у потпуности, изложен кроз перформанс односно изведбу. Другим ријечима, такве активности указују на то да постоје одређени епистемолошки проблеми којима се може бавити једино кроз саму изведбу, те да таква пракса извођења “може бити уједно и форма истраживања, као и легитимни начин омогућавања јавног приступа резултатима таквог истраживања.”²⁾

Међутим, да би ствари биле јасније, треба направити јасну разлику између појмова: перформанс (*performance art*), извођење (*performing*) и изведба (*performance*). Према Шуваковићу, перформанс је “режирани или нережирани догађај замишљен као умјетнички рад који умјетник реализује пред публиком”³⁾, настао као посљедица спајања боди арта, хепенинга, одређених елемената позоришне умјетности и ритуала примитивних цивилизација. Изведба се односи “на феномен извођења, његов материјални резултат а извођење се односи на процес, праксу извођења и указује на његову материјалну процесуалност без коначног продукта.”⁴⁾ Пратећи Шекнерову (*Richard Schechner*) дефиницију која каже да је перформанс “инклузивна категорија

2) Painter, Colin. ‘Editorial’ *POINT: Art & Design Research Journal*, 3 (1996): n.p.

3) Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 451.

4) *Ibid.*, 453.

која укључује позоришне представе, игре, спорт, ритуал те свакодневни живот”, можемо закључити да *перформанс* према Шекнеру надилази умјетност и да се заправо односи на различите извођачке праксе у умјетности, култури и друштву уопште. Перформанс је тако средство истраживања, односно алат којим се Шекнер служи а не (само или искључиво) форма акционе умјетности. Извођење, односно *процес или пракса извођења* тако постаје било које дјеловање које производи интерпретацију, чак и у случају да се интерпретацијом служи као методом у свом изразу. Другим ријечима, извођење, инхерентно извођачким умјетностима, јесте сваки догађај (изведба) у којем се група извођача понаша на одређени начин пред групом других људи који могу, и не морају, бити њихова публика а без материјалног производа (перформанс, хепенинг, перформативна изложба итд.). Перформанс је правац односно облик извођачких умјетности али и средство којим се Шекнер служи приликом истраживања не само ових умјетности него друштва и живота уопште.

Тијело је рад који је, у зависности од свог контекста и ових дефиниција, истовремено и изведба и извођење које у себи садржи елементе (постмодернистичког) перформанса. Међутим, иако у себи носи елементе позоришта, он није представа. Није представа јер јесте перформанс. Иако перформанс производи представе, он сам по себи није пројекат који се бави представом. Перформанс је начин дјеловања на свијет и окружење “зарањањем дубље у њега и проналажењем значења које он крије”.⁵⁾ Та значења су доступна само ономе ко је с њима усклађен, а преносива су кроз интерактивни однос тијела која су у комбинацији са одређеним формама извођачких умјетности били кључни елементи и средства којима се *Тијело* служило приликом истраживања простора претходно изграђене архитектуре у својој личној потрази за позориштем.

Према Кристини Бојер (*Christine M. Boyer*) позоришни и архитектонски простори су својеврсне култур-

5) Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, Skill* (London: Routledge, 2000): 11.



Пројекат *Тијело никад не лаже*, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.



не призме кроз које публика или извођач доживљава друштвену реалност, другим ријечима, ови простори су механизми за посматрање метафоричких просторних реалности чије су сцене успостављене као аутентичне и истините или фантастичне и спектакуларне.⁶⁾ Уколико кренемо од ове претпоставке, а са фокусом на стварање умјетничког или не-умјетничког дјела у простору, постаће нам јасно да биљежења из простора успостављају паралелни наратив кроз артикулацију тијела у истом. Тијело је, према Чумију (*Bernard Tschumi*), исходна тачка витрувијанске трилогије у којој се једино са тијелом и преко њега као субјекта ишчитава функција простора. “Пријелаз из простора тијела”, као простора тијела извођача (перформанса или публике) у овој тези, “до тијела у простору је замршен”⁷⁾ али кључан

6) Видјети: Boyer, Christine M. *The City of Collective Memory – Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*

7) Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija* (Zagreb: AGM, 2004): 89.

за артикулацију значења. У таквом контексту тијело и кретање, односно не-кретање тијела (*Тијело*) у простору постају сценариј за сценски догађај и програм за простор. Док је наратив, који се успоставља кроз интеракцију тијела корисника са простором и кроз његово кретање или не-кретање, услов за разумијевање значења архитектуре која се такође чита посредством наративних или сценских докумената. Стога боравак, кретање или не-кретање у датом простору јесу механизми који служе како би се ови слојеви ишчитали у односу са феноменолошким тијелом као субјектом. С тим у вези, морамо се вратити на питање шта је то ИкМИ који је Флајшман (*Mark Fleishman*) дефинише као: “1) серију отјеловљених понављања у 2) времену на 3) микро (тијело, покрет, звук, импровизација, момент) и 4) макро (догађај, продукција, инсталција) нивоу, 4) у потрази за *разликом* (у односу на класичне академске студије).”⁸⁾ Он своју дефиницију базира на основу Бергсонове (*Henri Bergson*) идеје о креативној еволуцији и Делезове (*Gilles Deleuze*) ангажованости са том истом идејом и надоградњом на њу. Пирсон (Pearson) сматра да је Делез – кроз мишљење о *разлици* и *понављањима* као историјски специфичним за капиталистичку савременост – заправо покушао да кроз Бергсона, а за филозофију, артикулише један нови радикални пројекат те да реуспостави ову савременост.⁹⁾

Флајшман заступа тезу да ако је ИкМИ ишта, онда је оно “жеља за освјешћењем, за постајањем свјесним усред бескрајног процеса постајања, те затим покушај да се то преведе другима кроз мноштво модалитета.”¹⁰⁾ Ово подразумијева једну врсту опажајног заустављања, успоравања или згушњавања трајања, тока, тако да на површину изађу разлике у међупросторима. Флајшман сматра да је понављање апарат којим постижемо ово успоравање јер “повнављање ствара један облик миро-

вања који апсолутно није непокретност.”¹¹⁾ Лепецки (*Andre Lepecki*) то понављање карактерише као “параномазију”, реторичку форму у којој се идеја развија лингвистички кроз укрштање ријечи које дијеле заједнички коријен. Он сматра да “повнављање са разликом (у трајању) ствара понављајуће размицање идеје, тиме остварујући специфично спору промјену стварајући варијације у поимању “интелектуалних објеката” те на тај начин мијења аспекте њиховог поновног појављивања.”¹²⁾ Другим ријечима, понављање није репродукција истог, већ стварање новог из различитог, гдје се само разлике понављају а свако понављање је различито.

Из овог можемо закључити да, без обзира на то колико понављање, само по себи, има капацитет да успори одређену изведбу, оно кроз тај процес успоравања никад не исцрпљује капацитет за *разлику*. Док год се та изведба буде понављала, њена разлика ће се константно производити. Па чак и по завршетку исте јер разлика нема ни (познати) почетак ни крај. То значи да никад није било првог пута (оригинала) нити одређишта (краја) јер свака изведба (и умјетност) базира се на одређеном тексту (који се базирао на неком другом и који ће послужити за неки сљедећи) у односу на који она конструише своју прву (оригиналну) разлику – прву у односу на изведбу, а не у односу на текст из чијег понављања је настала. То значи да изведба, сама по себи, није оригинал, док свака њена разлика јесте јер она је оригинална у својој различитости. Ако изведба није оригинална, модел за копију је већ копија. Самим тим могло би се рећи да нема ни чињенице (иако она, наравно, постоји као полазна тачка сваког тумачења), већ само тумачења чињенице, а свако тумачење је тумачење старијег тумачења. Ово копирање манифестује се понављањем, а свако понављање смиче покрет (идеју) правећи тако *разлику*, односно *варијацију* у *покрету*. Уколико пођемо од претпоставке да се схватање покрета конструише кроз његову непокретност (или об-

8) Fleishman, Mark. ‘The Difference of Performance as Research’, *Theater Research International* 37 (2012): 30.

9) Pearson, Keith Ansell. *Geminal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, (London and NYC: Routledge, 1999): 4.

10) Ibid. 35.

11) Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (New York Routledge, 2006): 62.

12) Ibid.

рнуто, кроз покретност његовог не-кретања), постаће нам јасно да управо не-кретање (стабилна тачка као генеза дјеловања) прави интервал покрета који заузврат конституише покрет (овдје схваћен као процес мишљења). Дакле, интервали су тренуци смјештени између стабилних тачака не-кретања. Кључ за разумијевање ИкМИ-ја лежи управо у нашој способности да спознамо, осјетимо и дјелујемо унутар тих интервала. То је радикална замисао ИкМИ-ја и његова разлика. Самим тим, свако извођење изведбе је ништа друго до процес мишљења, односно покрет, у току којег се не водимо непокретним моментима (изведба), као закључцима који су резултат неког покрета па самим тим и фиксни, него флуksom покрета (извођење), који сам по себи треба да буде средство помоћу којег мислимо и вршимо одређено истраживање.

ДОКУМЕНТАЦИЈА КАО УМЈЕТНИЧКА ФОРМА

Према традиционалном схватању, умјетничким дјелом сматра се “нешто што само по себи утјеловљује умјетност, чинећи је истог трена постојећом и видљивом”¹³⁾ гдје је умјетност дефинисана “као специфична друштвена институција и пракса производње, размјене и потрошње артефаката (објект, ситуација, догађај, текст, понашање) који немају директну и првостепену утилитарну функцију у друштву.”¹⁴⁾ Међутим, у посљедњих неколико деценија све чешће имамо ситуације гдје се умјетничкој документацији додјељује статус умјетничког дјела (кроз изложбене просторе) иако она то није с обзиром да је њен задатак првенствено да упути на умјетност, јасно показујући како “умјетност више није присутна и стога истог трена видљива, већ је прије одсутна и скривена.”¹⁵⁾

13) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8

14) Švaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 648

15) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.



Пројекат Тијело никад не лаже, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.

Постоје два разлога за ову појаву. Прије свега треба имати у виду да поједини правци у умјетности – перформанс, хаппенинг, инсталација, позоришна представа – немају материјални производ тако да је документација, чији је задатак да упути на умјетност кроз документовање, управо онај статични моменат промишљања њеног трајања као и средство за генерисање њене разлике (поновног проживљавања интервала покрета). У таквим случајевима може се рећи да се ове умјетности манифестују и доживљавају као умјетнички догађаји који су постојали и били видљиви у неком времену и простору, а да документација која се накнадно излаже има намјеру тек подсјетити на њих. С друге стране имамо скорију појаву умјетничке документације, условљену појавом нових умјетничких дјела, која нема намјеру да подсјети на прошле умјетничке догађаје нити тврди да жели учинити те догађаје садашњим. Како Гројс (*Boris Groys*) наводи у питању су умјетничке интервенције, дискусије и анализе, умјет-

ност која ствара необичне животне околности, умјетничка истраживања у умјетности и о њој, или истраживања о рецепцији умјетности у различитим културама и срединама итд. Када погледамо истакнуте примјере ове умјетности, постаје јасно да не постоји ниједан други начин како би се она приказала, осим путем умјетничке документације, “будући да од самог почетка оне нису за циљ имале стварање умјетничког дјела у којем се умјетност као таква може манифестовати.”¹⁶⁾ Доследно томе, резултат такве умјетности није артефакт или њен материјални производ. Прије би се могло рећи да је резултат те умјетности сама умјетност, односно пракса умјетности или како ју Гројс назива – *креативна активност*. Према њему, за оне који су се радије посветили стварању умјетничке документације него стварању умјетничког дјела, “умјетност је идентична животу због тога што је живот заправо чиста активност која не води никаквом коначном циљу.”¹⁷⁾ Умјетност тада постаје обликом живота (јер упућује на живот), док умјетничко дјело постаје не-умјетност, односно документација те животне форме.

Тијело, по свом карактеру и начину како је мишљен, припада другој струји документовања умјетности јер он није завршен, готов рад који се документује, он је отворен процес у току којег (умјетничка) документација постаје једини резултат тог процеса, односно резултат те умјетности која се схвата као облик живота, трајање или производња историје. Другим ријечима, *Тијело* није мишљено као умјетничко дјело, па ни као умјетност умјетничке документације нити је сам по себи реализован на тај начин. *Тијело* је мишљено као истраживање које је за циљ имало трансформацију апстрактних простора радикалне архитектуре у просторе доживљаја, што је по Гројсу један од начина преображаја умјетности у живот помоћу документације.¹⁸⁾ То би онда значило да *Тијело* има квантни карактер, јер

16) Ibid., 9.

17) Ibid., 10.

18) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.

он истовремено постоји и као умјетност (с обзиром да користи извођачке умјетности као примарно средство истраживања простора у потрази за позориштем) и као не-умјетност (јер представља документацију која упућује на живот а не на умјетност).

ИЗЛОЖБА КАО КРИТИКА ПРОСТОРА

Уколико пођемо од претходно утврђене претпоставке по којој се живот једино може документовати причом и не може бити показан и изложен, неопходно је поставити питање како је онда могуће да таква документација буде изложена у умјетничком простору излагања, а да при том не изневјери свој наратив? Могуће је, јер је пракса да се умјетничка документација обично излаже путем инсталације. Међутим, инсталација је просторна умјетничка форма сачињена од текста, слика, фотографија, скулптура, објеката¹⁹⁾ те разних других елемената од којих је, према Гројсу, простор излагања одлучујући елемент. Гројс значај простора приликом репродукције одређеног дјела наравно доводи у везу са Бењаминовом (*Walter Benjamin*) формулацијом појма ауре која је за њега “однос умјетничког дјела наспрам мјеста на којем је пронађена.”²⁰⁾ Репродуковати то дјело значи измакнути га с његовог мјеста, детериторијализовати га, премјестити га у тополошки неодређен просто.²¹⁾ Бењамин сматра да и у најсавршенијој репродукцији умјетничког дјела недостаје један елемент: његово *овгје* и *саг*, његова јединствена егзистенција мјеста гдје то дјело јесте.²²⁾ То *овгје* и *саг* оригинала гради појам његове аутентичности.

Пратећи ове тврдње, а у односу на *Тијело*, настаје одређена конфузија јер *Тијело* нема своје аутентич-

19) Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 277.

20) Walter, Benjamin. ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ *Illuminations* (NY: Schocken, 1969): 223.

21) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 21.

22) Walter, Benjamin. ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ *Illuminations* (NY: Schocken, 1969): 220.

но мјесто. Истина, свака итерација овог пројекта има своје *ovdje* и *sad* инхерентно простору у којем се одвија, међутим, свако његово *ovdje* и *sad* истовремено и јесте и није његово аутентично мјесто јер свако то мјесто увијек је и прво и последње. Осмишљен као серија изведби свакодневног живота у одређеном простору с циљем да истражи како и да ли простор мијења радњу, и обрнуто, *Тијело* сваком простору приступа идентично, добијајући заузврат, кроз процеса истраживања, потпуно различите резултате. На тај начин, иако се ради о процесу који у својој суштини није оригиналан јер се базира на једном наративу и његовом бесконачном понављању, у питању је рад који ипак сваким својим понављањем добија нови степен аутентичности без обзира на оригиналност просторног контекста. То је његова *разлика*.

Уколико бисмо се вратили на питање с почетка овог поглавља које преиспитује могућност излагања умјетничке документација (која указује на живот) у изложбеном простору, а без урушавања њеног наратива, постаће нам јасно да одговор не лежи искључиво у инсталацији као таквој. То, као и преиспитивање *разлике* пројекта *Тијело*, најбоље се види на примјеру изложбе која се одиграла у просторијама Културног центра “Бански Двор” Бања Лука у децембру 2011. у склопу ретроспективе АГГФ-а. Иако је оригинално у питању била поручена изложба умјетничке документације њен исход није била нити изложба, нити инсталација. Напротив, у питању је био догађај приликом којег је заправо *изложен метод*. Налазећи да је предложени простор излагања био неподесан за излагање не само умјетничке документације него умјетничког дјела уопште, па самим тим и инсталације, ауторке су, из потребе да остану досљедне свом истраживању, дошле до закључка да је излагање метода, односно да је приступање заданом простору излагања – *Црвени салон* КЦ “Бански Двор” – третирајући га као нову итерацију репродуковања наратива њиховог рада, био једини смислен корак. На тај начин, умјесто излагања умјетничке документације у простору који својом



Пројекат *Тијело* никад не лаже, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.

намјеном и карактером суштински није изложбени простор, тако поништавајући сопствени став према простору и његовом значају, ауторке су одлучиле да посредством методе њиховог рада укажу на проблем са којим се културна сцена града Бања Луке данас носи – недостатак адекватног простора за излагање дјела савремене умјетности. Изложити фотографије и видео рад у неадекватном простору, чији су зидови испресијецани вратима и прозорима, поништило би значај разумијевања простора – главном темом којом се *Тијело* бавио. Ауторке су усљед тога, али и чињенице да је затечени простор морао остати нетакнут (према наређењу управе), осмислиле концепт изложбе по којем се у простору неће изложити ништа осим самог простора у којем се излаже.

Концепт је реализован кроз гест уписивања нових елемената чији је основни задатак био не само изложити дати простор него и указати на његове недостат-

ке у контексту излагања. Пратећи претходно утврђену методу рада, изведба (са елементима постмодернистичког перформанса, хаппенинга и позоришне представе), сачињена од позивнице, живе сценографије (тијела извођача), једног видео рада (у трајању од двије минуте), затеченог намјештаја (који се није смио помијерати) и једне домаћице (чији је задатак био увести публику у простор), одвијала се искључиво једно вече и то у одређеном временском распону (три сата), као и све његове претходне итерације. Ови елементи су у потпуности зависили од затеченог простора, играли на њега, и били одређени њиме управо из разлога што је у питању био простор из којег су потекли и на који су се реферисали.

Изложбени простор састојао се из двије просторије: предсобље *Црвеног салона*, који је био замишљен као једна врста временске капсуле унутар које је публика могла да искуси дио аутентичног амбијента из 1930-тих (кроз нову уведено сценографију) те да у миру, у фотељи поред камина, испод породичног портрета извођача, прегледа каталог изложбе прије него што га домаћица уведе у *Црвени салон*, главни простор догађаја. О изложбеном карактеру *Црвеног салона* не треба пуно говорити. У питању је салонски простор дома културе који је својом структуром у потпуности наметнуо сценарио догађаја. Морфологија салона већ је била компонована као линеарни аудиторијум са тачком фокуса на катедри. Стога, не изненађује да су ауторке одлучиле ставити акценат управо на катедру која услед своје позиције, висине, боје и материјализације постаје центар догађаја и логично мјесто смјештања јединог експоната у простору. У питању је претходно снимљен видео рад – у истом простору, са истим извођачима, на истим позицијама, у истим

костимима – који преиспитује функционалност простора а који је публика могла да гледа са минијатурног 6-инчног ДВД плејера постављеног на катедру. Да би до њега дошла, публика је прије свега морала да буде стрпљива и одважна. Један по један, у размаку од по неколико минута, колико је видео рад трајао, гледаоци су се пењали за катедру, сједили за једину столицу, окренути лицем не само према публици која је у колонама нестрпљиво чекала да дође на ред него и према извођачима који су непомично сједили на столицама *Црвеног салона* гледајући директно у особу са катедром, испред видео рада. Из позиције гледаоца у питању је прије свега била продукција двоструке слике удвостручених извођача које ауторке смјештају у реални простор (у реланом времену) и у симулакрум истог (у измјештену времену). Из позиције извођача, гледалац за катедром, пратећи кореографију и сценарио задан од стране ауторки, постаје главни актер догађаја. Он дакле истовремено постаје и извођач и глумач и интерпретатор, постепено губећи улогу публике коју истовремено извођачи, у улози живе сценографије, непомични у својим столицама, фиксираних погледа уперених ка сцени (и *глумцу* на њој), врло свјесно, презимају на себе. Тако се ствара зачарани круг транспонована улога између оног ко гледа и оног који је гледан а у току којег се преиспитује улога простора у промјени значења активности из свакодневног живота, и обрнуто, што је и била фокусна тачка рада *Тијело*. На тај начин, кроз ново понављање *којије* чији је простор апсолутно аутентичан без обзира на акт измјештање рада, ауторке рада су успјеле не само створити нову оригиналну *разлику* него и потпуно ново умјетничко дјело те задржати *овдје* и *сад* свог пројекта чинећи га тако наново аутентичним.

Пише > Соња Јанков

Потенцијали сценских објеката и домова културе

Архитектура сценских објеката у Републици Србији и Архитектура објеката домова културе у Републици Србији, Нови Сад: Факултет техничких наука, 2011, 2014.

Промене друштвено-политичких контекста и економска транзиција оставиле су трага како на културне садржаје у Србији, тако и на архитектонске објекте у којима се они презентују. Из тог разлога су реализовани истраживачки пројекти са циљем ревалоризације позоришних зграда и репозиционирања, генерално замрлих, домова културе у уметничке центре заједнице који нису фокусирани на комерцијализовану масовну културу. Истраживачке пројекте спровео је Департман за архитектуру и урбанизам при Факултету техничких наука у Новом Саду, уз подршку Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије. Резултат пројеката је представљен у ова два тематска зборника које су уредили Радивоје Динуловић, Драгана Константиновић и Миљана Зековић. Зборници су од посебног значаја за студенте на Катедри за сценски дизајн, али и за све заинтересоване за техничко-технолошко стање садашњих сценских објеката у Србији и њихове просторне карактеристике.

Радови у зборнику *Архитектура сценских објеката у Републици Србији* фокусирају се на позориш-

не зграде из перспективе студија архитектуре и урбанизма, али и са становишта културологије, културне политике, менаџмента у култури, социологије и екологије. Увод Радивоја Динуловића истиче потребу за детаљном анализом стања позоришних зграда у Србији како би се указало на потенцијале које поседују. Уз прецизније дефинисање позоришних зграда као целивитих самосталних архитектонских сценских објеката, на супрот позоришних сала у оквиру домова културе или у склопу већих комплекса, долази се до 31 позоришне зграде у Србији које су овим зборником представљене кроз 18 научних радова.

Истраживачки методи које су аутори користили су компаративна анализа, студија случаја и аналитичко-критички метод. Дотичу се питања модерног/савременог позоришта, студија спектакла, културне продукције у Србији, као и историјских околности, друштвеног окружења и економских фактора позоришних зграда, који су се мењали годинама. Тако Игор Мараш посматра саме позоришне куће као просторне представе, анализирајући културолошки и политички значај њиховог реконструисања. Маја Ристић са ФДУ-а анализира програмску концепцију и продукционе моделе позоришта у Србији која су отворена за нове форме упркос финансијској везаности за оснивача и недовољној програмској профилисаности.

Рад Оливере Грачанин из Центра за сценску технику и технологију тиче се одржавања и обнове сценске опреме. Ауторка истиче да је потребно формулисати стратегију евалуације, одржавања и обнове опреме, као и организовати сарадњу са међународним стручним удружењима у области сценске технике и технологије, чиме би се обезбедило и усавршавање особља. Њено истрживање долази до података да могућност отварања режије ка сали има само пар позоришта у Србији, колико их и поседује дигиталне миксете, док се тек нешто већи број може послужити сопственом опремом за снимање видео материјала и самих представа. За сва позоришта у Србији је карактеристичан неискоришћен потенцијал за дизајн светла, који је предвиђен архитектуром објеката, али се у пракси не користи.

Од компаративних анализа, рад Татјане Јовановски и Драгане Мандић испитује “појам традиционалног и алтернативног театра у односу на друштвено-политичка кретања и отпоре у Србији”, окрећући се и појму *трага као позориште* који практикује Белеф. Поређење Позоришта на Терзијама и Краљевачког позоришта, која су настала у различитим околностима, даје рад Дијане Апостоловић и Наташе Булут, док се конфликтима између околине и позоришних зграда на примеру Српског народног позоришта и Београдског драмског позоришта баве Бојана Драгутиновић и Вишња Сврдлан.

СНП је поново у фокусу кроз анализу његовог стања и потенцијала после транзиције, имајући у виду да је напад било основано као прво национално позориште. Слободан Грковић, Данијел Кукарас и Радован Белеслин залажу се за добро организовање потпуне базе података у свим позориштима у Србији, као предуслов за савремено управљање. Те базе података требало би да обухватају стање конструкција, те евидентирање, картирање и класификовање оштећења и дефеката, и, коначно, интервенције на објектима у виду санација, реконструкција или замена. Зборник такође даје пре-

глед урбанистичких критеријума сценских објеката и морфолошке одлике одабраних позоришних зграда, а Драгана Пилиповић анализира њихове еколошке и безбедносне карактеристике.

Значајан део зборника *Архитектура сценских објеката у Републици Србији* је преглед класификованих публикација о архитектонским објектима за сценске догађаје у Србији до 2010. године, који укључује 265 библиографских јединица.

Зборник *Архитектура објеката домова културе у Републици Србији* доноси истраживања о домовима културе, то јест центрима за културу, соколским домовима и домовима младих/омладине. Ове мултифункционалне институције су утицале на децентрализацију и демократизацију културе и данас су значајан културни капитал градова и грађана. Према “Геокултуралној карти Србије”, данас постоји 251 центар за културу. Радови се фокусирају на просторне и програмске карактеристике ових објеката/институција, њихов историјски развитак од радничких и задружних домова, затим на промене које су последице смењивања социо-политичких уређења, као и на потенцијале које домови имају за културе насеља у којима се налазе. Грађени у мањим срединама, као и у великим, домови су омогућавали интеграцију више видова уметности и одрживост локалног идентитета.

Од зачетка, од стране Андреа Марлоа, првог Министра за културу у Француској, домови културе су били политички програм, настао са циљем да едукује широке друштвене слојеве како би се изборили за националну, класну или полну еманципацију. Ширили су се у мањим местима у исто време када и раднички универзитети у градовима. У доба када је култура била партијски приоритет којим се побољшавала перцепција идеологије, домовима се контролисала и потрошња слободног времена. Њихова изградња била је уско у вези са модернизацијом села, мада су данас замрли у руралним срединама. О томе да ли се Марлоова идеја дома културе одржала до данас, пише Маја Ристић.

Према Драгани Константиновић, “развој типологије [домова културе] јасно рефлектује кључне промене идеолошких поставки и представља најмасовнији подухват медијације идеја политичког врха кроз архитектуру” (стр. 29). Ауторка наводи да је у послератном периоду до 1950. у Србији изграђено 1450 културних центара, док је почетком шездесетих Југославија била водећа у Европи по изградњи ових објеката, који су имали недостатке попут одсуства санитарних просторија. Већина домова тада се користила и као складиште за усеве током одређених месеци у години. Током седамдесетих, конкурси за изградњу домова културе у већим градовима су посебан акценат стављали на уметничку слободу и што већи степен креације, што је резултирало експресивним постмодернистичким решењима.

Од појединачних студија случаја, Суботица, Нови Сад и Бечеј су посматрани из перспективе културних програма и просторних могућности и недостатака. Рената Балзам и Татјана Бабић фокусирају се на историју соколских друштава и случај Дома културе у Суботици, изграђеног 1936. као највећег спортско-културног центра у земљи. Од идеје покрета која датира из 1862. у Чешкој и даје значај систематском телесном развоју за духовно васпитање човека, до забране рада његових друштава од стране комунистичке партије која их је прогласила фашистичким организацијама, соколство је доживело обнову у новим државама СФРЈ деведесетих година XX века, у доба политичког плурализма. Објекте соколских домова одликује спој спаваоница, школе, спортских и културних садржаја у које су често спадала луткарска позоришта, а Дом културе у Суботици је значајан по томе што сви предвиђени програми, осим централне школе, постоје и данас, упркос забрињавајућем стању у којем се објекат налази.

Драгана Пилиповић и Карл Мичкеи анализирају Дом културе у Јагодини, који је важио за један од најлепших у тадашњој Југославији, и домове у шест околних мањих места/села који архитектонски наликју породичним кућама и у којима се примећује низ

необичности по питању програма и коришћења простора. Основа за овај рад је било истраживање Завода за проучавање културног развоја од којег је преузета фотодокументација. Са циљем указивања на добре примере просторне комуникације мултимедијалним средствима између архитектуре домова културе и публике, Александра Пештерац и Даниела Димитровска се фокусирају на Дом омладине у Београду, као пример куће културе класичног типа, и Културни центар Град у Београду, пример куће културе алтернативног типа.

Маја Момиров је спровела квантитативну анализу програмске структуре и анализу просторне организације осам домова/центра културе у односу на потребе заједнице, од којих једино КЦНС обавља и функцију музеја, поседовањем збирке уметничких радова, док већина њих организује и продуцира позоришне представе. Са Милом Ђурђев, Момиров је спровела шире истраживање, фокусирајући се на 39 домова културе. У сваком од њих се у просеку одвија 11 врста програма, док у пар њих и 18 врста. Од укупно 22 програмска садржаја, концерти и изложбе су присутни у 80% институција, затим следе књижевни програми и трибине у 70% и позоришни програми у 60% институција. Ауторке истичу да се већина анализираних центара жали на недостатак довољно адекватног простора за програме.

Зборник доноси и преглед урбанистичких карактеристика домова културе у девет мањих места Војводине, закључујући да су сви лако доступни, са изграђеним платоом и паркингом, као и визуелно-просторним решењем улаза за посетиоце који га разликује од осталих улаза у зграду. Већина аутора закључује да мали проценат ових објеката има простор у довољно добром стању за реализацију својих програма, а и међу њима је мали број оних који имају довољно финансијских средстава. Упркос томе, постоје актуелни програми уз које одрастају генерације, као што су уз југословенски фестивал филма за децу “Кекец”.

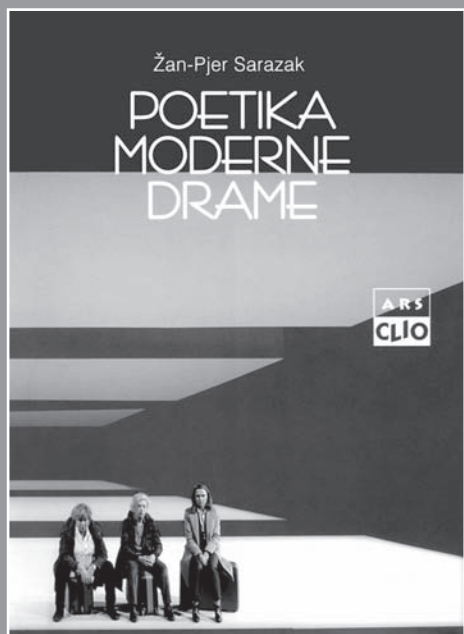
ВІВІ

КЊИГЕ

Сцена

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Нови лик модерне драме



Жан-Пјер Саразак

Поетика модерне драме

превод: Мирјана Миочиновић, Clío, Београд 2015.

Превод књиге *Поетика модерне драме* Жан-Пјера Саразака је наставак преводачко-истраживачког рада театролошкиње и преводитељке Мирјане Миочиновић. Претходна етапа овог рада био је превод књиге *Аристотел или вампир зајадној позоришта* Флоранс Дипон. Ове две књиге повезује појам *миџос* који се на српски преводи као мит и/или прича. *Миџос* у

значању мит се конкретно везује за народна предања која утврђују идентитет једног народа и као таква реч мит је неподесна за анализу драмског дела. С друге стране, проблем са речју “прича” је тај што је постала колоквијална и што је изгубила прецизност грчке речи *миџос* којом Аристотел означава склоп догађаја, односно подражавање радње као базичне особине трагедије. У књизи *Аристотел или вампир зајадној позоришта* Флоранс Дипон утврђује у којој мери је *миџос* био одређујући за историју и развој европске драме и позоришта. У *Поетика модерне драме* можете прочитати како је дошло до потпуне деконструкције *миџоса* и са њим драмске форме, зашто је то било неминовно и зашто та деконструкција није крај драме, већ нова развојна фаза која је у сагласју са променом идеје о људском бићу у 20. и 21. веку.

При почетку књиге Жан-Пјер Саразак пише да је прича у аристотеловском смислу “Систем у којем је хронолошка веза између чињеница, између радњи, била строго условљена узрочним односом који је повезивао радње, који је уносио растућу нестабилност у једну априори стабилну ситуацију, појачавао сукоб до крајњих граница, изазивао катастрофу и преокрет судбине, чему би Хегел додао долазак ‘коначног смирења’.” (21). Овакво поимање драме се, наравно, умногоме ослања на Аристотелово дело *О ђесничкој уметности*, али у суштини говори о тзв. грађанској драми. Грађанска драма је одраз грађанског друштва и грађанског појма личности која је сагледавана као целовита. У време када су почели да се доводи у питање начин на који је устројено друштво и идеја личности као кохерентне целине (а то је било крајем 19. и почетком 20. века), писци су кренули да растачу форме грађанске драме. Жан-Пјер Саразак, наводећи велики број драма као пример, пажљиво прати путеве и начине овог растакања.

Анализу почиње навођењем Пиранделових естетских и филозофских разлога за разбијање форме добро скројеног комада. Нова форма комада произи-

лази из тежње за својеврсном реконструкцијом ради откривања суштине иза свакодневног грађанског живота. Писци попут Стриндберга доводе у питање целовитост и величину комада па се јављају комади огромне дужине и без видљивог краја. Модерна драма постаје дело без почетка, краја или средине. Такође, целовита прича губи примат и јавља се читав низ нових облика: драмски роман, драмска станица, епска хорника... Прича може постати и предметом монтаже како би се кроз премећаје делова трагало за новим, скривеним значењем. Примат над радњом узима ситуација. Зауостављање радње, базичне вредности добро скројеног комада, немају за циљ поништавање драме, већ да је учине вибрантнијом и видљивијом. Статичност ситуације код Бекета има за циљ да прикаже радњу у најситнијим појединостима. Такође, драма може постати читава саздана од сталног враћања у прошлост, од интроспекције, ретроспекције, оптације, поновне монтаже... Бекетов комад *Крај партије* постаје метафора за читав низ комада који су сасвим сконцентрисани на последњу етапу пута и правећи биланс, она је слика живота онаквог какав је био.

Посебну трансформацију доживљава карактер. Код Аристотела карактери су били други по важности за склоп трагедије (одмах након радње), док у грађанској драми карактер постаје примаран – средиште индивидуализма. На почетку 20. века у делима Стриндберга и Пирандела па и Чехова видимо цепање овог језгра. Цепање почиње укидањем “сагласности лика са самим собом”. Он је непознат самом себи и мења

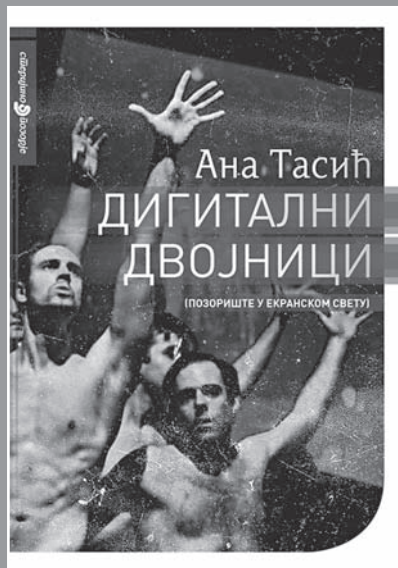
се како се мењају односи међу ликовима. У сталној борби са самим собом, лик постаје *човек без својства* – без карактера, идентитета, чак и воље, да би код Јонеска индивидуе постале међусобно заменљиве и савршено анонимне.

Посебну трансформацију доживљавају дијалог и дидаскалије. Дијалог се трансформише у велики монолог или изјаву. Дидаскалије се јако проширују и постају самостални текст који је значајан за поетику нове драме, али се неретко тешко може извести на сцени и захтева да буде изговорен уместо приказан. Проширивањем дијалога у монолог, дидаскалије у реплику, драма се приближава поеми код многих писаца, међу којима је и Сара Кејн. Нови третман текста доводи до појаве нове фигуре коју Жан Пјер-Саразак назива Рапсод који је хипостазиран у дидаскала, а неретко је аутобиографски лик.

Сви ови поступци заједно воде пут новог рађања драме кроз игру и као игре. У овој тачки расправе Жан-Пјер Саразак полемише са Ханс-Тисом Леманом за кога каже да свако удаљавање од драмског види као напуштање драмског због постдрамског и Флоранс Дипон која европску драму види као супротност игри која у европски театар стиже преко комедије дел арте и других народских жанорова. Идеја да не присуствујемо крају, већ рађању нове драме делује охрабрујуће за све оне који су почели озбиљно да сумњају. Стога, овај изузетан бедекер кроз поетику модерне драме треба да има у својој библиотеци сваки савремени драматург, редитељ и глумац.

Пише > Лидија Мустеданагић

Deus ex ekran



Ана Тасић
Дигитални двојници
 (Позориште у екранском свету)
 Нови Сад: Стеријино позорје, 2015.

Које су позиције дигиталне технике и савремених медија не само у свету већ и у мултимедијалном позоришту данас, главно је полазиште око којег је Ана Тасић формирала предмет истраживања у својој научној студији. У уводном делу студије упознаје нас са основним проблемима и кључним појмовима на којима се заснива њена претрага, а ти су да електронски и дигитални медији у савременом друштву имају огроман утицај којем подлеже и позориште, идући у корак са

временом. С тим у вези посматра илузионизам којем су приближнији масовни медији и уметности – телевизија и филм, док се непосредност и актуелност везују више за постдрамско позориште. Простор изражавања постдрамског позоришта тако постаје и посебан проблем у истраживању и научном објашњењу онога што се ту смешта: постдрамско позориште проблематизује илузију, манипулише фрагментарношћу јер савремени конзументи нових технологија стварност поимају управо преко њених изломљених делова и манипулише непосредношћу која им служи за анализу и демистификацију услова гледања и слушања у медијском друштву. Постдрамско позориште рефлектује убрзане промене у друштву, али је и антидот отуђењу које технологија подразумева, док квалитет непосредности најбоље испољава у односу на телесност извођача која постаје носилац формалне основе драме и бројних изрера који се за њега везују.

Иза поднаслова уводног дела *Насијајање иостидрамској позоришћа: груштво сјектјакла, Технологија у груштвоу: за и/или прошив и Технологија у извођењу: за и/или прошив*, могу се ишчитати бројне поставке филозофа, социолога и теоретичара друштва и савремене драме и позоришта, који за своја разматрања управо узимају положај и развој технологија у данашњем свету. Бодријарова изрека да глобално друштво “није више у драми алијенације, већ у екстази комуникације” (*Друто од истоја*, 1994), темељна је премиса која је надовезана на бројне парадоксалне и контроверзне ставове, нарочито о употреби технолошких и осталих средстава масовне комуникације, чиме се само усложњавају појмови који се дотичу етике и естетике модерног човека. Масмедизација, перформативност, театарност, симултано и мултиперспективно опажање, линеарна и сукцесивна перцепција, сајбер перформанс, интернет позориште, само су неки од појмова који описују друштво и театар у којем се данас налази. Индикативно је, на пример, мишљење Роленда Лоримера који сматра да је, доласком телевизије, драматизација постала

преовладавајућа форма аргументације, односно презентације чињеница, док је театралност заузела место разумне анализе. Придружује му се и Ричард Шекнер који сматра да опште стање театралности проширује појам театарског, што изискује поновно дефинисање структуре позоришне уметности, чиме се друштвене и драмске улоге међусобно повезују. Цитира Шекнера који каже да су ТВ вести “представа, не само због очигледне монтаже сировог материјала, који треба да се уклопи у одређену форму, већ и зато што су ‘медијски догађаји’ врсте догађаја као створене за телевизију. Многи догађаји позоришта гериле, терористички актови, киднаповања, убиства и уличне демонстрације – да не помињемо баналније догађаје као што су конференције за штампу, отварање јавних зграда, параде – све је театрално, због угађања телевизијској форми. Идеја је да се ‘стигне’ до великих маса, преко телевизије” (*Performance Theory*, 2003).

Са чим се све, уз пуну пажњу, знање и свесност, суочавају постдрамски уметници у околностима промењеног друштвеног контекста који погодује дестабилизацији индивидуалног и идентитета, под утицајем не само медија већ и великих научних и других технолошких достигнућа? Ауторка сумарно повезује чињенице да се “делови људског тела лако замењују технолошким протезама, да човек постаје програмиран, да се органско тело и компјутери прожимају и стапају, да појединци постају зависни од чудног новог света технологије, да се постепено селе из простора реалне у простор виртуалне комуникације” (*Дигитални двојници*, стр. 45), те да се постдрамски аутори позиционирају не само у односу на ове појаве већ и на чињеницу да је традиционалан сценски израз застарео и постао дисфункционалан.

У поглављу *Нове технологије у историји позоришта* Ана Тасић разматра историју употребе технолошких новина у позоришту које је увек зависило од технологије и рефлектовало техничка достигнућа, што му је давало карактер интердисциплинарности

и мултимедијалност. Такође доводи у везу поједине историјске случајеве употребе технологије у театру са постдрамским коришћењем технологије у концепцији сценског језика. “Листа аутора који су експериментисали са медијима у позоришту... дугачка је и протеже се, у континуитету, од осамдесетих и деведесетих година, до данас – Ричард Фореман (Richard Foreman), Роберт Вилсон (Wilson), Wooster Group, Jan Fabr, IOY, Роберт Лепаж, Forced Entertainment, Тим Милер (Miller), Mabou Mines, Station House Opera, Питер Селарс (Peter Sellars), Squat Theater, Blast Theory, Gob Squad, Forkbeard Fantasy, Desperate Optimists, Рене Полеш, Хајнер Гебелс, Builders Association, Гледалишче “Глеј”, Штефан Кеги, Констанца Макрас, Андраш Урбан. Њихов рад ће, кроз одабране примере, бити предмет истраживања у наредним поглављима.” (*Дигитални двојници*, стр. 79).

У следећем поглављу *Утицај медија у постдрамском позоришту*, ауторка се бавила утицајем који је на савременог човека извршило медијско окружење, са чиме су се усагласили постдрамски уметници мењајући традиционални сценски језик, нарушавајући линеарну, узрочно-последичну наравицу. Анализира дела Тима Ечелса и Андраша Урбана који улазе у простор ризичног експериментисања, “при чему је та специфична форма, распарчаност структуре сценског језика, у функцији садржаја представа.” Главне теме су шизоидност, дезоријентација и изгубљеност савременог човека, које се најпрецизније артикулишу посредством непосредности и актуелности као доминантним карактеристикама постдрамског дискурса. Незаобилазно у том контексту постаје тело, односно телесност извођача, нарочито важна у процесу перцепције медијског начина изражавања због могућности манипулација. “Тело које је опипљиво у својој корпоралности, сензуалности, тело које пати, ужива, тело које *постоји*, постаје важно у постдрамском дискурсу, један од његових аспеката који указује на посебност театра у окружењу медијске хиперреалности” (*Дигитални двојници*, стр. 114).

У последњем поглављу *Употреба медија у (пост)грамском позоришту* ауторка се определила за терминологију *грамска употреба медија* и *постграмска употреба медија*, наглашавајући да је ова подела условна, јер увек постоје нестабилни, специфични случајеви, међуоблици и преклапања. Драмска употреба подразумева улогу медија као илустративног присуства, као емотивне, документарне или мисаоне надградње, док постдрамска употреба од њих чини конститутивни елемент. Као нарочито сложени конститутивни елемент дискурса постдрамског театра види видео пренос радње која се одиграва на сцени, видљиве или невидљиве публици. То је сложенији поступак од укључивања већ готовог видео/филмског или фото материјала у структуру извођења. Уколико се видео пренос одиграва у представама које би се могле карактерисати као традиционалне, драмске, изграђене на линеарном драмском тексту, укључивање видео преноса у извођење ту праксу чини постдрамском, због усложњавања структуре сценског језика, акцентује се однос театра и нових медија, што је све подручје постдрамског дискурса. “Чак и у случајевима где је функција видео преноса једноставнија, када је, на пример, основна функција видео преноса да појача драмски ефекат преношењем крупних планова лица извођача (у представама *Жена бомба* Бојана Ђорђева, Београдско драмско позориште, 2008. или *Зимска башиџа* Никите Миливојевића, Битеф театар, 2009), он никада не значи само то, због вишезначности односа између живог и медијатизованог представљања... Увођење видео преноса имплицира испитивање односа гледаоца према медијима, као и према живој игри глумаца” (*Дигитални двојници*, стр. 127). Функције видео преноса су у појачавању драмског ефекта, растварању илузије игре, театрализацији позоришта, успостављању аутореференцијалности позоришта јер се његово “произвођење” чини видљивим, у театрализацији медија, демаскирању њихових ограничених приказа и процеса конструкције медијских слика, манипулације монтаже и сл.

Употреба видео преноса у позоришту најдиректније проблематизује живо извођење, отелотворује сложен проблем односа директно/непосредно и посредовано/медијатизовано извођење, подразумева усложњавање структуре позоришта, растварање илузија, као и театрализацију медија. Видео пренос проблематизује и феномен “посматрања посматрања”, јер се актери на сцени могу посматрати путем видеа и одговарати на своје и међусобне поступке на сцени, чиме се усложњава значење њиховог присуства. Тиме се ставља фокус на однос између глумца и лика који се глуми, однос постаје ауторефлексиван и долази у центар пажње. Код публике која посматра глумце који се посматрају, појачава се и њена свесност као посматрача.

Као и директан видео пренос на сцени и употреба микрофона има посебно значење и улогу у постдрамском театру. Њиме се истовремено наглашава аутентична присутност која се и технолошки поткопава, тј. проблематизује се однос живог и медијатизованог говора/присуства. Оно има функцију проблематизовања отуђења, раздвајањем говора и говорника, а ствара и материјалну симбиозу човека и технологије, те се субјекту одузима телесна целовитост, он постаје машина, киборг, аутомат. Постдрамска активност испитује тако феномен техно тела, које више није само људско и природно, већ представља конститутивни део једне медијске, технолошке, интерфејс културе.

У фокус овако постављених теза и закључака, Ана Тасић укључила је исцрпан методолошки апарат, базирајући га на радовима бројних тумача нових праваца у театарској пракси, од Артоа до Лемана, Гисекама, Пависа, Пискатора, Марине Гржинић и многих других, трудећи се да на детаљној и подробној анализи великог броја домаћих и страних драмских дела поткрепи њихове судове и изнесе теме које је у свом раду проблематизовала, на завидно елоквиентном нивоу, уз све пратеће механизме научничке акрибије који су поткрепљени обимном библиографијом и индексом аутора.

Пише > Ирина Субаков

Луткарство код нас у првој половини XX века



Луткарство у Србији:
од вашарских до соколских сцена
(приредили Љиљана Динић и Зоран Ђерић)
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2015.

Позоришни музеј Војводине наставио је да објављује публикације чији је циљ информисање и промо-васање луткарске традиције у Србији. Након зборника радова *Маска и лушка у српској култури: од обредној до позоришној чина* (Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2014), објављује и књигу која акценат ставља на луткарство на простору некадашње Краљевине СХС односно Краљевине Југославије, током 20. века, тачније у периоду до Другог светског рата. Уредници Љиљана Динић и Зоран Ђерић, уједно и аутори неких од научних текстова, у уводном делу констатују, као и у ранијим

истраживањима, недостатак литературе о овој области која се своди на соколске часописе, насумична документа и сећања, те већинску документацију сакупљену у Љубљани и Минхену.

“Покушај реконструкције позоришта Куку, Тодоре” др Амеле Вученовић, проучава “посебну естетику вашарског луткарског театра, његову актуелну ‘озлојеђеност’ свакодневним дешавањима, фолклорни квалитет главних хероја и бритак народни језик”, и то највише на примеру театра “Куку, Тодоре” Илије Божића који се играо на Малом Калемегдану од 1904. до 1914. године. Наводи се стални сиже представе – Тодор који би се свађао са женом а ова га “терала дођавола” и ђаво који би потом долазио и убијао га. Акценат текста су изузетно позоришни феномени: корићење завесе, комична фигура лутке Тодора са великим носом и црвеним образима, импровизација, као и вашариште – јавни трг као место одвијања представе. Корене лутке Тодора налази под утицајем Витеза Ласла, док основе овакве врсте позоришта види у Индији, али и у Пулчинелу насталом на основу античких јунака. Још неке од занимљивости јесу запажање промене Тодора од сеоског до градског јунака упоредо са променом друштва, дидактичка улога код Тодору сличног лутка Ђире, као и имплементирање фраза из представе право у народни језик.

Текст “Луткарска позоришта у Југославији пре другог светског рата” Љиљане Динић полази од луткарства у Краљевини СХС, односно Краљевини Југославији, пре формирања соколских луткарских позоришта. Истиче непорецив утицај чешког луткарства на соколске задруге, али и немачки и италијански утицај на приватна позоришта. Детаљно проучавање историје тадашњих соколских друштава (прво је основано у Љубљани) примећује тенденцију прикупљања деце у соколану путем позоришта лутака, али и потребу да се народна традиција повеже са инсценацијом. Константан је и мањак комада за луткарско позориште, упркос позивима да се пишу. Врхунац тадашњег ангажовања био је конгрес међународног луткарског удружења Унима у Љубљани, а даље напредовање прекинуто је почетком Другог светског рата.

Зоран Ђерић у свом раду “Српско соколско луткарство” признаје вештачко и механичко издвајање седам од двадесет пет југословенских соколских жупа, колико је постојало у оквиру садашње државне границе. Према званичним записима, он примећује да је “број луткарских позоришта (секција, одсека) при српским соколским друштвима петнаест (15), што је, у односу на горе поменути бројку од 118 луткарских позоришта у Краљевини Југославији, заиста мали број”, али и да су записи и трајност активности тих одсека још слабији. Неколико одломака најбоље објашњава у каквим условима су радила таква позоришта. Луткарско позориште Соколског дома Земун, на пример, када се информисало код Соколског друштва из Љубљане о набавкама, добило је одговор да је недостатак литературе велики, да опрему и реквизите праве сами и да су им потребне инвестиције. Довољно је овоме додати речи које су пропратиле почетак рада луткарског позоришта у Суботици: “Позориште је смештено у сутерену незавршеног Народног дома. Још прошле године управа је настојала да оствари ову лепу културну тековину, али усред помањкања материјалних средстава, то је било немогуће, иако се за то прилично новца жртвовало!!!”.

У додатку књиге су два текста која објашњавају контекст луткарског позоришта на почетку 20. века. Први је “О соколском луткарству” Јоза Зидарича, једног од најзаслужнијих људи за ширење соколског луткарства, који је аутор прочитао на отварању Савезног луткарског течаја у Новом Саду 1938. године. Назив другог текста “Историјске и политичке околности формирања првих луткарских позоришта у Краљевини Југославији” Јове Кнежевића и сам објашњава свој садржај.

Не може се порећи хвале вредна упорност аутора текстова одлучних да се по први пут категорички пробију кроз порекло и историју луткарства код нас. Једино још преостаје са радозналешћу дочекати наредна издања Позоришног музеја, у којима ћемо моћи мало боље да погледамо да ли нама ближа времена имају веће поштовање за луткарство. Завршићемо још једним цитатом из књиге:

“У луткарском позоришту, ипак, деци се приказују многобројне лепе бајке које преносе своје младе гледаоце у царство маште и развијају код њих наклоност ка добру које увек на крају мора да донесе победу над злом.”

Пише > Соња Јанков

Концептуалне акције и алтернативно позориште

Музеј савремене уметности Војводине у Новом Саду је карактеристичан по збирци концептуалне уметности која је била предмет неколико тематских изложби и интернационалних пројеката током протеклих година. Крајем 2015. године, реализована је изложба посвећена Божидару Мандићу и Породици бистрих потока (1969–2015), симболично названа *Найџрај*. У оквиру изложбе која је представила Мандићеве концептуалне акције у Новом Саду током седамдесетих година

и уметничке праксе Породице бистрих потока, публикована је и књига истог назива уместо каталога изложбе.

Поред текста кустоса Небојше Миленковића “Пут од концептуалне уметности до елементарне културе и *найџрај*”, књига садржи интервју који је Миленковић водио са Мандићем током неколико година, као и значајан сегмент фото-документације уметничких пракси, затим породичне фотографије и репродукције радова направљених од природних материјала из најближег окружења. Књига приказује значај Трибине младих за новосадску културу као контекст у којем је Мандић приредио своју прву изложбу и акције у домену концептуалне уметничке праксе, док је свакодневно радио као аутомеханичар. Кроз књигу се истиче да је за Божидара Мандића карактеристична неразлучива испреплетаност

уметности и живота, што описује и праксу комуне Породице бистрих потока, основане 1977. године. Књига даје детаљан приказ основних филозофских начела комуне/породице и њене одрживости у природном окружењу.



Небојша Миленковић
**Натраг: Божидар Мандић и
Породица бистрих потока**
Нови Сад: Музеј савремене уметности
Војводине, 2015.

Значајан допринос публикације за студије позоришта је приказ развоја *најонској* позоришта Породице бистрих потока из првих авангардних, концептуалних акција Божидара Мандића. Хепенинзи су имали значајно место у Мандићевом раном стваралаштву и током отварања ретроспективе у МСУВ, реконструисана је

једна од иницијалних акција Мандића – *Флаша са млеком* из 1969, која поставља питање конзумирања уметности уметника који носи флашу закачену за себе. Чак је и прва Мандићева изложба “Једно вече звано вече” (2. 10. 1979) имала драмских, односно сценских момената, што се види из списка елемената који су је чинили: црвени застор, аперитив, списак позваних гостију, графика, амортизер путничких кола са белом линијом, метални диск, плоча са читуљом, реконструкција од кекса, акција са концима и акција: мехурови од сапунице. До ретроспективе, Мандић је објавио 22 књиге, реализовао двадесетак изложби и режирао исто толико представа.

Након *Флаше са млеком*, почетком седамдесетих следе акције међу којима су *Радни дан трује Јануар*, *Закуска нових уметности*, као и наступ током којег је са Славком Богдановићем пуцао у зид галерије. Бројне *уметничке демонстрације* у градском јавном простору, међу којима је вешање пара белих ципела да висе са Моста слободе као омаж Пјеру Манцонију, у исто време су и акције и инсталације које користе отворени градски простор као сцену. Идеја која се крије иза реализовања акција у оваквом простору је и излазак уметника пред публику, то јест долазак “публици на ноге” како то формулише колектив Шок задруге, контрастно устаљеној пракси да публика иде у званичне центре културе и тамо конзумира уметност.

Позоришни експерименти Породице бистрих потока представљају “својеврсну велику синтезу ставова, енергија, темперамената и искустава стечених током четвородеценијског постојања” (Миленковић, стр. 70). У њихове почетке спадају три представе интимног театра: представа *Два* се изводила у кући, за двоје гостију, представа *Вајтра* је изведена на петроварадинској плажи Официрац у четири сата ујутру, док је *Седам њовезаних слика* гледало двадесет четворо гледалаца. *Троминућна револуција* (1988), изведена у холу СКЦ-а поводом двадесетогодишњице студентске побуне, сматра се првом театарски структурираном представом. Од 1988. Породица је креирала бројне позоришне представе: *Енергија шуме*, *Земља – њичка – курац – земља*, *Театар о њеаишу*, *Немо блатио*, *Свудоси*, *Дим*, *Сценске скице*, *Најони*, *Тромбино*

вано, *Речи у њокрећу, Човек њлус човек, Аналоџије, Почешак, Комуникаџиви, Теодора, Сџид*, а тај број ће се још повећавати. Од значаја за континуитет театарске праксе Породице било је оснивање позоришне трупе 1997. године, која сада броји десетак чланова, а у којој се од оснивања смењивало четрдесетак уметника/глумаца.

Представе Породице одликују микронаративи који делују својом сведеношћу, једноставношћу и шокантношћу огољених слика и стања. Огољеност је често телесна, док ерос игра значајну улогу у тумачењу, како филмова чији је Мандић коаутор, тако и представа *Немо блаџо, Наџони* и *Земља – џичка – курац – земља*. Насупрот устаљеном повезивању нагоде у савременој уметности са ексцесом, порнографијом и вулгарношћу, рецепција нагоде у представама Породице бистрих потока треба да је окренута тумачењу да је ерос човекова “огољеност од нагомиланих цивилизацијских баласта”. Мандић даље истиче: “у мојим позоришним представама нема информација. Кредо је: ни сам не разумем оно што чиним, па зато то не тражим ни од публике. Али на сцени, кад се појаве моји актери, преплави енергија, ритам, искрено тело, урлик за ново рађање аутора” (116).

Велик утицај на искуствени театар Породице имала је књига *Позоришџе и њеџов двојник* и *Манифесџи суровоџ џозоришџа* Анотонена Артоа који се залаже за то да комади настају непосредно на сцени. Сиромашно позориште Јерџија Гротовског утицало је на давање истог значаја публици у учествовању у представи, као и глумцима. Од 2002. Породица бистрих потока организује Фестивал алтернативног позоришта *Шумес* (Шумски сусрети), за чије одржавање је Мандић 2014. године тражио од Министарства културе Републике Србије подршку од 12 динара. “Авангардни (пара)театар-

ски фестивал” *Шумес*, како га Миленковић дефинише, окупља око сто гледалаца/учесника сваке године крајем августа у кући и око куће Породице.

Миленковић истиче да су позоришна истраживања Породице испитавања капацитета савременог театра да прими у себе уметнички експеримент и ексцес, као и непрекидно искуствено практиковање и изучавање елементарног, невербалног/недијалогског, нагонског театра. Самим тим покрет, трчање и ритмови значајнији су елементи од саме глуме у преношењу емоција, чиме се стиче утисак да трупа стално игра једну представу која варира у димензијама, сложености и глумцима који је изводе.

“Основни медиј и позоришни реквизит у Мандићевим представама је људско тело које на сцени испољава сопствене нагоне, фрустрације, патње, стрепње, еротичност, агресивност, усхићеност, срећу или несрећу, наду, сексуалност” (Миленковић, 71/75). Основни глумац и тема је сам живот. Стога се представе Породице бистрих потока не гледају само у Атељеу 212 (*Аналоџије*, 2008) или на Битефу (*Сџид*, 2014/15), већ, као континуитет концептуалних акција у јавном простору, и у фонтани испред Културног центра Београда (*Свугосџи*, 2003/4) и као улични театар на Славији (*Дим*, 2006). Театар Породице бистрих потока не прекорачује само капацитете уметничке форме и глумаца него и публике, коју укључује у уметност понашања (*arte del comportamento*) коју практикује у Брезовици, а по којој је учешће важније него само стварање. Попут Мандићеве акције *Флаша са млеко* из 1969. године, позориште Породице испитује улогу савремене уметности у животу људи и испитује колико је они конзумирају.

VIII

НОВА ДРАМА

Сцена

БОЖИДАР
КНЕЖЕВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

БОЖИДАР КНЕЖЕВИЋ



Бави се литературом и медијима. Аутор драма: *Порно* (Српско народно позориште Нови Сад, Битеф театар Београд), *Човек звани Че* (Позориште младих Нови Сад), *Дан када смо се срели* и адаптације драме Луиђија Пирандела *Шести лица изражи Исуса* (СНП, Југословенско драмско позориште Београд, Народно позориште Београд). Радио као драматург на пројекту *Аутобиографија* (СНП).

Написао је сценарио за мини ТВ серију *Дуили Добрица & Доктор Делиа*. Учествовао је као косценариста у реализацији анимираног СФ филма *Махнитти*, а по његовом сценарију рађен је стрип *Порно* (едиција Zuplodoscomics)

Косценариста је мултимедијалних фестивала “Play porno” и “Big Serbian Mother” у Битеф театру у Београду, аутор сценарија за перформанс на отварању четрдесетог Битефа *Ако видиш Цезара – убиј ја!* и сценарија и режије за мултимедијалне перформансе *Колебање линеарности у осам црњежа – Ла линеа, Реч, последице, Скремблована Алиса, Нору slave’s design* (фестивал ЕХИТ, MTV) као и сценарија свечаног отварања фестивала ЕХИТ 2013.

Режисер и сценарист анимираног филма *Alea iacta est (Коцка је бачена)*.

Има више од 70 књижевних награда (награда на конкурс за радио драму Радио телевизије Војводина – *Залиште Холивуд*, више награда за кратку причу и поезију итд.)

Уметнички директор мултимедијалне уметничке групе “Дупло дно” и продуцентске куће “Insomnia film”. Живи у Новом Саду.

Пише > Жељко Хубач

Уместо драматуршке белешке

Менталитет малих људи

О Илустрованој енциклопедији нестајања

“... А можда *ѿо* и није *ѿрава свиња*, већ неки *блашњави ѿајкарски архетип*...”,

каже у својој кољибаској “Библији”
њен Творац.

У дискретно драмски креираној атмосфери очекиване катаклизме – краја света, млади Гаврило је разапет између искрене љубави према својој трудној девојци Лени и митоманије породице, чији је експонент Баба Кољibaба (која неодољиво подсећа на Броја 1 из Алана Форда). Услед пажљиво креиране бестијалне интриге (наравно са крвавим исходом) у којој (логично) губи љубав свога живота и потомка, Гаврило одлази на Кољигору, некакву прапостојбину својих предака, где га дочекују као Месију – спаситеља, који ће своје племе повести у одлучујућу борбу против вековних непријатеља својих саплеменика – гуштера?! Као и свака митологија и ова бизарна кољобапска, има своју свету књигу тајанственог садржаја, бизарнијег од самог мита. Као свако *Свешто ѿисмо*, и ово је пуно “моралних” начела и готових формула како треба живети да би се постало Кољibaба. Све је том узвишеном циљу потпуно унифицираног устројства *мимо свешта* прилагођено, чак и простор, како сугерише писац, благо нагнут супротно од стране са које ветар дува. Слајдови са дијапројектора појачавају овај педагошко-духовни *power point*.

Илустрована енциклопедија нестајања је, једноставно речено, “Постање” (или можда “Опстајање”?), историја настанка надасве особеног клана Кољibaба. Већ после ове чињенице јасно је да је у питању фарсична радња, веома условно везана за привидни реализам, која ипак не претендује да буде “прерушена трагедија” тј. добро скројена комедија. Можда би најближе одређење жанра ове комедије било сотија. Реч потиче из старофранцуског језика и означава лакрдију, “алегоријску приповест са филозофским и моралним темама, која је настала из средњовековне лакрдијашке предигре моралитетима”. Најзад, алегорија је главна одлика ове *Енциклопедије*. Све је “као да”...

Покушавајући да жанровски дефинишемо ову нихилистичку социјалну бајку која се упорно опире клишеима, у ствари показујемо да је главна одлика *Илустроване енциклопедије нестајања* њена сваковрсна и непретенциозна оригиналност. На плану форме, дијалога, поставке ликова, њихових психологија и односа, нема великих стилских искорака, али свеукупно овај комад одише несвакидашњом енергијом заводљиве оригиналности која се твори финим, комедиографско-сатирично-фарсичким средствима, које је могуће наћи понајпре у литератури Радоја Домановића, наравно сасвим условно, с обзиром на велику разлику у искуствима епоха које повезује једна, нажалост, непроменљива константа – менталитет малих који жуде да постану велики историјски фактори.

Божидар Кнежевић

Илустрована енциклопедија нестајања

** Драма напратљена на Конкурсу Стеријиној изборја за савремени драмски текст 2015.*

“Ако ћемо право, а хоћемо, СВЕ Кољобабе су ЈЕДАН Кољобаба:

1. Кољобабе појединачно не постоје – свака појединачна кољобапска личност постоји искључиво као део једне и јединствене вишеструке свекољобапске личности (види под: Кољобапски идентитетски СЦХ)
2. Главна карактеристика кољобапског организма је више тела са једном схизофреном главом (види под: Кољобапска митолошка чудовишта)”

(ENCYCLOPEDIA KOLYBABICA)

КОЉИБАБЕ И ОСТАЛЕ СРОДНЕ ПОЈАВЕ

1. КОЉИБАБЕ

БАБА КОЉИБАБА: крштено Баба, кољибапски лидер, најмлађи и најстарији Кољобаба

ГАВРИЛО КОЉИБАБА: крштено Гаврило, кољибапски Месија и најмлађи Кољобаба

ОДИСЕЈ КОЉИБАБА: крштено Одисеј, кољибапски крвник и љубавник

ЛИЗА КОЉИБАБА: крштено Јелисавета (а можда и Лизалица), кољибапска светица и законита блудница, друга Гаврилова љубав

МИЛОРАД КОЉИБАБА: крштено Милорад (некрштено Онај Гаврилов – док је невидљив), педер, интелектуалац и Јуда кољибапски

ДЕДА КОЉИБАБА: крштен и упокојен као Деда, као једини прави Кољобаба он је ненамерни оснивач клана Кољобаба, појављује се само као надгробни споменик

МЛАДУНАЦ КОЉИБАБА: некрштен, нерођен и оспорен, потенцијално најмлађи Кољобаба који се не појављује

2. ДРУГОБАБЕ

ЛАНА: параноична радио водитељка, прва Гаврилова љубав, мало трудна, мало покојна

ЛАНЕ: радио мизантроп, педерски Пинокио, мало жив, више покојни

СРОДНИ ОРГАНИЗМИ

СВИЊА: некрава, нефока, не појављује се као комплетан организам већ само у облику чварака и као скичање

ГЉИВЕ: темељ традиционалне кољибапске кухиње и националног идентитета

3. СИЛУЕТЕ, ПРОЈЕКЦИЈЕ И ГЛАСОВИ

ГУШТЕР: ванземаљац, митолошко демонско биће, анђео, крштен као Манекенка За Доњи Веш, појављује се само као крилата силуета

ПРОЈЕКТОР: примитивно наставно средство и самостални симултани преводаца, појављује се као организам, механизам и као пројекција

РАДИО: полифреквентни организам за комуникацију, појављује се само као глас (ако ћемо право – као више гласова)

ГОВНО: неодвојиви део кољибапске свакодневице, метафора у коју се може угазити

(Напомена: Све ликове и појаве на сцени моћуће је искришити са њених гласова и мало шехнике.)

I Чин (Урбис)

Школа у природи 1.

Кољиторa, ноћ без иједне звезде – али са по којим праменом планетинске мајле. Између ниској рахијичној сјаблa и пољској клозети развучена је жица на којој се суши велики бели чаршав. Додуше, збој мрака и мајле, сјаблo и клозет су само два неирејознашљива обриса, а жица се и не види. (На Кољитори је све напуштио на десну страну. Јер ветар дува са леве.)

А на чаршаву – приказује се наставни филм. За анђеле. Или за јуширолике ванземаљце. Или за неке сличне ђаволе. Или за шурише.

Ако ћемо право (а хоћемо), филм и није баш неки филм, већ серија слајдова (дијажозиција) са засларелој дијажојекторa – као да их је неко руком писао и цртао. Дијажојектор је пошављен на неки пањ (обрис пања), поред њега назире се силуета човека који мења слајдове. Сваки пут кад се промени слајд, дијажојектор јасно шкљоцне. А планина од тој шкљоцања узвишено одјекује. Мада, ако ћемо право (а хоћемо), цело то “узвишено” одјекивање делује некако фалсификовано јер звук дијажојекторa је механички и баналан. Али да одјекује – одјекује.

У сваком случају, да ли збој ниско полејле мајле или “узвишеној” еха, сиче се ушисак да смо негде високо. Можда не баш на небу, али близу. Ипак, ако ћемо право (а зна се како ћемо) шкљоцање није једини звук који се чује: док се слајдови измењују негде скичи свиња. Скичање је тихо, али не зато што је свиња дискретна, већ зато што дојире из велике даљине, из некој далекој дворишћа, можда чак и из некој грутој времена. А можда то и није права свиња већ неки блајњави пайкарски архешиј, али, што тог да је у пишању, свиња скичи врло конкретно. Кољу је.

Дијажојектор шкљоцне. Слајд:

МИТ
О
КОЉИБАБАМА

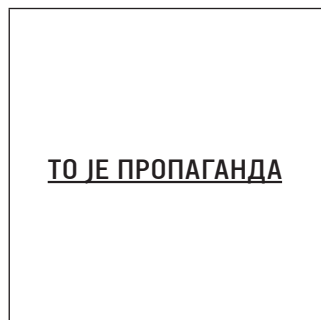
ОДИСЕЈ (Из мрака): Порекло врста. Прва фаза: Кољибаба и гљиве. Преци данашњих Кољибаба стигли су на земљу са далеких звезда бежећи од великих крилатих гуштера. Зато се прве Кољибабе често називају и Астробабе. А понекад и Старобабе и Архибабе. Кад су прве Кољибабе стигле из свемира, на планети Земљи није било живота. Дакле, Кољибабе су први живи организми на Земљи и једини интелигентни хуманоиди.

Дијажојектор шкљоцне. Слајд:

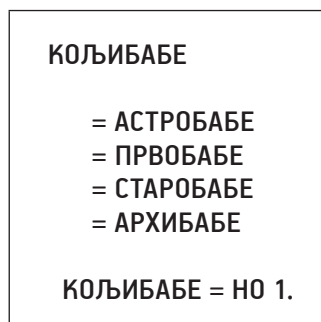
ТО СУ ЧИЊЕНИЦЕ.

ОДИСЕЈ (Из мрака): Неки извори тврде да Астробабе које су се прве спустиле на земљу опште нису Кољибабе.

Дијајројектор шкљоцне. Слајг:



Дијајројектор шкљоцне. Слајг:



Дијајројектор шкљоцне. Слајг: ѿразан

ОДИСЕЈ (Из мрака): Кољибаве су из прапостојбине на далеки пут са собом повеле и неколико примерака омиљених кућних љубимаца – кољигљива. Тај носталгични и емотивни поступак био је пресудан за даљи опстанак Кољибаве.

Дијајројектор шкљоцне. Слајг:



ОДИСЕЈ (Из мрака): Пардон.

Дијајројектор шкљоцне. Слајг: ѿразан

ОДИСЕЈ (Из мрака): Кољигљиве су се успешно прилагодиле земаљским условима и тако постале прва пољопривредна култура и кључни, а у првих неколико година, и једини прехрамбени ресурс. Кољигљиве су темељ традиционалне кољибапске кухиње. Али, због специфичне психоактивне супстанце којом обликују, и темељ националног идентитета. Кољигљиве су утеха и заборав. И меморијска картица.

Дијајројектор шкљоцне. Слајг: ѿразан

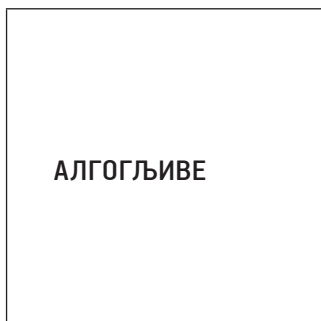
ОДИСЕЈ (Из мрака): Друга фаза: Планктон, биљке и животиње. Суочени са проблемима у исхрани становништва, кољибапски научници су, експерименталним путем, успели да произведу кољипланктон – прво копноканалizacionски, а онда, контролисаним мешањем канализације са морском водом, и океански. После хиљаду година, као последица експерименталне употребе канализације, појавило се и...

Дијапројектор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Укрштањем кољигљива и океанског кољипланктона настале су кољииалге – познате и под именом...

Дијапројектор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Укрштањем кољигљива и копнено-каналizacionијског кољипланктона настале су кољикрушке – познате и под именом...

Дијапројектор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Укрштањем кољииалги, односно алгогљива, и утопљеника настале су кољиирибе. А током година, неке кољиирибе су испузале на копно и тако је настао прелазни облик – такозване...

Дијапројектор шкљоцне. Слајд:



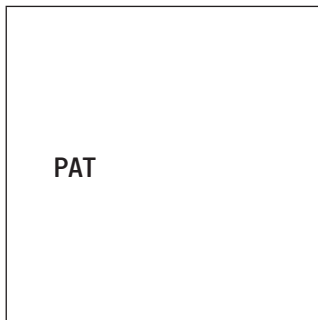
ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Гмизаве кољиирибе су даље еволуирале у кољиптице и кољисвиње. Онда су настале пудлице па вукови... и тако даље. Планктон, биљке и животиње су се током милиона година поделили на многобројне врсте и подврсте. Њихова еволуција и даље траје.

Дијапројектор шклоцне. Слајд:



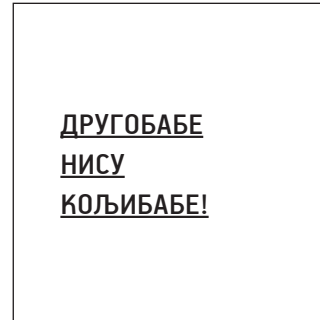
ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Другобабе су настале у канализацији – не зна се од чега. Само су испузале. Кољобабе и Другобабе су у сталној врло живахној интеракцији. Та интеракција назива се...

Дијапројектор шклоцне. Слајд:



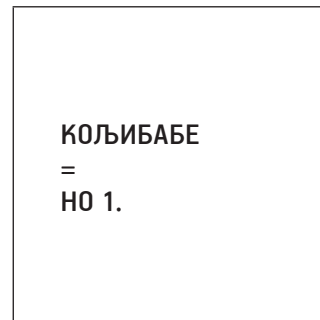
ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Иако обилују моралним и физичким деформитетима, Другобабе изгледом помало подсећају на Кољобабе. Зато је важно упамтити:

Дијапројектор шклоцне. Слајд:

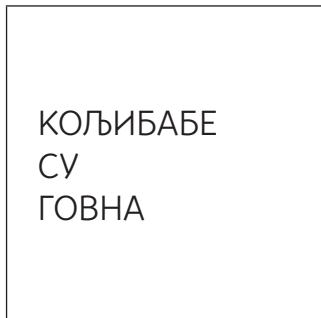


ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Еволуција Другобаба и даље траје и једног дана све Другобабе ће се претворити у најлонске кесе. А Кољобабе су константа.

Дијапројектор шклоцне. Слајд:



Дијајпројектор још једном шкљоцне и појави се слајд уљез:



ОДИСЕЈ (Из мрака): Шта су Кољибабе?

ЛИЗА (Из мрака): Потпуно је исто угазити у Кољибабу и угазити у говно.

Одисеј у мраку расцали Лизи шамарчину – она врисне. Онда уиали бајтеријску лампу и освели је. (Од шој шренујка сшално је држи у сноју светлосши.) Лиза шрља образ.

ОДИСЕЈ: Па и ти си Кољибаба, глупачо. Онда си и ти говно. И то оно аутошовинистичко. Што само себи смрди.

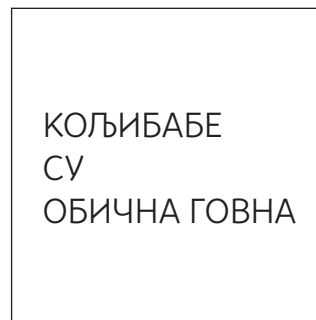
ЛИЗА: Јесам, али сам самокритична. Ја бар имам потребу да не будем говно.

ОДИСЕЈ: Први пут видим говно са посебним потребама. Свака ти част. Али и специфична говна су говна.

ЛИЗА: Знаш шта су Кољибабе?

ОДИСЕЈ: Шта?

Лиза иришисне дујме – појави се још један уљез слајд:



ОДИСЕЈ: Е, сад ћу да ти јебем...

Мрак све одсече као нож – и Одисејев тлас и његову лампу и пројектовани слајд. (Али нема времена за паузу – Одисејеву реченицу настави радио спикерка. Својом реченицом.)

1. Обуците бабу за апокалипсу (ако можете)

Гаврилов стан – мрачно је, али на прозору излази сунце. Баба босонога седи у инвалидским колицима, а Гаврило клечи испред ње и повремено дува у њене ножне прсте – суши лак на ноктима. Мрак се полако разилази, чује се радио. Радио станице се саме мењају.

РАДИО (Спикерка): ... мајку, оца, троје малолетне деце и пса. Ово је већ девети случај стравичног породичног насиља у нашем граду у последњих седам дана.

РАДИО (Политичар): ... али ми ћемо свим својим капацитетима наставити да радимо на даљој интеграцији наше земље у...

РАДИО ("Експерт"): ... неистражени свет митова и легенди.

РАДИО (Спикерка): Модна ревија доњег веша познатог светског брeнда *White hot angels*, инспирисана нашим традиционалним фолклором и средњовековним црквеним фрескама, одржаће се у авиону на висини од осам хиљада метара.

РАДИО (Туристички промотер): Упознајте Кољибабе! Осетите гостопримство и топлину какву још нисте осетили! Кољигора има специфичну микроклиму...

РАДИО (Метеоролог): ... док над већим делом Европе пада метеорска киша умереног интензитета. На Средоземљу се очекују нови пожари и поплаве, у Скандинавији и даље проблеми са недостатком киеоника, а у нашој земљи...

РАДИО (Певачица – *йева*): Мито, Мито, бекријо!

Баби досади ња ујаси радио. А најољу се већ сасвим разданило и сџан (односно соба) се куја у сунцу. Лево су врајша која воде у друју собу, десно се излази у ходник. Сџан је оскудно намешџен, на средини собе сџоји велики ѓрубо исклесани камени надѓробни сџоменик (накривљен угесно) који ѓомало ѓодсећа на сџећак. На сџоменику је урезан најџиис:

ДЕДА КОЉИБАБА 1941–2000.

Инвалидска колица у којима Баба седи годајно су набуцена неким франкеџајновски накалемљеним додацима: са леве сџране за колица је ѓрикачен сџари кућни радио аџарайџ, џизв. “ламџаџ”, исџод њеја је велики камионски акумулаџор, а са десне сџране висе оѓромна џорба из које вуре мешална боца са киеоником и маска за дисање. А ѓоврх свеја, на колица је заварена и мешална шџика, верџикално, као јарбол – на џу шџику окачена је скоро ѓразна боца са инфузијом која је џанким ѓласџичним цревом сџојена са Бабином руком. Ако ћемо ѓраво (а хоћемо), колица су ѓрава инжењерска ѓрошеска и више личе на неки хибрид насџао укриџањем борбеној возила и кола хиџне ѓомоћи неѓо на ѓревозно средсџиво за инвалиде.

Баба је сџара, на челу има две израслине као два рошчића, ѓреко израслина је залеџила фласџере, а Гаврило је млад, необѓријан и дебелушкасџ као ѓлишани меда. Њих двоје очѓледно имају исџој сџилисџу – Баба је обучена у доњи и ѓорњи део наранцасџе ѓренерке (са обавезном кайуљачом) и засад је босоноја, а Гаврило је у ѓаџикама, фармеркама и зеленом ѓорњем делу ѓренерке. (Кайуљача се ѓодразумева.)

Да нема ѓолике разлике у ѓодинама, личили би на хиџ-хоџ бенѓ.

ГАВРИЛО (Клечи, дува у Бабине намазане нокџе.): Је ѓ доста, баба? Закаснићемо.

БАБА: Дувај, дувај, кад можеш да дуваш са оном својом наркоманком, можеш и у бабин лак. Да покојни деда види како поступаш са мном сад би се окренуо...

ГАВРИЛО: У чему? Кад није сахрањен. А има споменик од двадесет пет кила. Знаш ли ти шта значи вуџи двадесет пет кила на девети спрат?

БАБА: Све ти је тешко. Лепо сам ти рекла да му уградиш точкиће.

ГАВРИЛО: Да уградим точкиће? На надгробни споменик? Баба, неко од нас двоје мора бити урачунљив.

БАБА: Где ја – ту и он. Дуни још мало, ту код курјег ока се спору суши.

ГАВРИЛО: Ако хоћеш да демонстрираш супружничку оданост, стави читуљу у новчаник па је носи са собом!

БАБА: Срам те било, Гаврило. За срце уједаш, а зубе не переш. Добићу сепсу од тебе. А већ сам болесна.

ГАВРИЛО (*Осврће се ѓо соби.*): Где си затурила патике?

БАБА: Ја их затурила? Ја сам инвалид! На кога си ти повукао... Ти ниси унук, ти си...

ГАВРИЛО: Говно.

БАБА: Још горе. Гуштер.

ГАВРИЛО: Добро, баба, ја сам рептил. А сад ми реци где си оставила патике. Ако си инвалид, ниси луда.

БАБА: Како нисам?

ГАВРИЛО: А, да, јеси.

Обоје њрсну у смех.

БАБА: Ту су, иза деде.

ГАВРИЛО: Хоћеш ти да скокнеш или...

БАБА: Зајебаваш непокретну жену.

Гаврило узме њашике иза сјоменика ња њоново клекне, извади чараје из њашика и њочне да обува Бабу. Не иде лако.

ГАВРИЛО: Извини, баба. Дигни мало ногу. Шалим се. А одакле си оно пала?

БАБА: Из свемира. И нисам сама пала, већ су ме гурнули гуштери. Кад су мене и деду отели ванземаљци, њега су задржали, а мене су избацили.

ГАВРИЛО: Нормално да су те избацили. И ванземаљци имају живце. Мада сам ја чуо да си пала с крушке. Патуљасте.

БАБА: Чак и да јесам пала с крушке, опет нисам пала, него су ме гурнули с крушке! И то са високе крушке!

ГАВРИЛО: Запела баба за бонсаи па се просула. А онда су наишли мали зелени. Око тебе све неки патуљци, јеб'о те. *(Обује јој једну чарају.)* Ево је!

БАБА: Ти си патуљак!

ГАВРИЛО: Добро, добро, што се одмах љутиш. *(Обује баби грућу чарају.)* Ево и друге. Сад патике.

БАБА: Што не зовеш патуљке да ти помогну? Видим да си добар с њима. Можда се и дрогирате заједно?

ГАВРИЛО: Јесте, баба, седнемо у круг око патуљасте крушке, смотамо седам патуљастих цоинта и један нормалан па дувамо. А Снежана игра. *(Али њашика неће ња неће.)* Ааааа! 'Ајде! *(Сшење, тура, на крају ипак усие да јој обује једну њашику.)* Једва. Морамо да ти купимо веће патике. Који ти оно број носиш?

БАБА: То се сваке године мења.

ГАВРИЛО: Како мења? Није ваљда да и у тим годинама нога још увек расте? *(Усие да обује грућу њашику.)* Ево. Сад можемо лекару.

БАБА *(Гледа у ноје.):* Можемо. Кад ми замениш патике.

ГАВРИЛО: То су једине патике које имаш.

БАБА: Знам.

ГАВРИЛО: Па како онда да их заменим?!

БАБА: Замени им стране. Навукао си леву патику на десну ногу, а десну на леву. Урачунљиви.

ГАВРИЛО *(Погледа њашике, ѡвеврне очима.):* Добро, јесам, па шта? Оборићеш светски рекорд на сто метара следећи пут. Договорио сам се да се видим с Ланом док си ти на прегледу, а ако крену са живим програмом нећу моћи да уђем у студио. Не могу сад да ти мењам патике. Можеш и таква да идеш.

БАБА: То не долази у обзир. Да се тамо срамотим.

ГАВРИЛО: Баба, ти већ имаш дијагнозу. Шта још могу да помисле? Ја могу и без тебе отићи по лекове.

БАБА: А мене да оставиш саму?! Где ће ти душа? Не бринеш о мени, Гаврило. Ја сам још млада жена и рано ми је да завршим у неком ђумезу као занемарена баба. Ма, шта жена? Жена и по.

ГАВРИЛО: Па, јесте, мало си дебела.

БАБА: Срам те било! Шта ће тек бити за педесет или седамдесет година? Ко ће тад да ме води лекару?

ГАВРИЛО: Ја ћу да те водим. Ако будем жив. *(Уздахне.)* Добро, заменићу патике.

Гаврило ѡрилично ѡрубо скине Баби њашике и њоново крене да је обува. Овај ѡућ ѡправилно. Али и даље не иде ѡлашко.

ГАВРИЛО: Питаћемо доктора и за то твоје масно ткиво на челу. Изгледаш кô ђаво. Једино ја имам рогату бабу.

БАБА: Боље рогату него крилату кô гуштер.

ГАВРИЛО: Да си крилата бар не би каснила. Кад имаш заказано?

БАБА: У девет, десет, једанаест и дванаест.

ГАВРИЛО: Опет код четири лекара?

БАБА: Много сам болесна.

ГАВРИЛО: Пусти бар тај радио, сад ће Ланина емисија. Макар да јој чујем глас. Јебем ти планету на којој не функционише ни мобилна телефонија ни телевизија ни интернет.

БАБА: Шта си рекао како се зове то од чега ништа не ради?

ГАВРИЛО: Магнетна олуја.

БАБА: А како то да радио ради?

ГАВРИЛО: И он ради само на фреквенцијама радио аматера.

БАБА: Фреквенције, а? То су све гуштери побркали.

ГАВРИЛО: Како гуштери могу нешто да побркају?

БАБА: А како ти мени можеш да побркаш ноге? У свемиру има милион фреквенција, а ја имам само две ноге. И то непокретне. Мада су још лепе. Не фали ми телефон, али штета што више нема телевизије. Тешко је преко ноћи постати звезда само на радију. Поготово ако ти је физички изглед главни адут.

ГАВРИЛО: Баба, ти си баба. Ниси старлета. Теби би телефон био идеалан. Преко телефона би и ђавола смувала. Само да те не види. Назовеш лепо пакао, па му мало дахнеш у слушалицу. Само пазиш да не набијеш рачун.

БАБА: Што да пазим, то је локални позив.

ГАВРИЛО: Локални? Знао сам да имаш ђаволов број! Е, баба, баба. (*Усије га обује једну њашкицу.*) Ево је. *У сијану изнад њих залаје куче. Сијино, кевџаво.*

ГАВРИЛО: Једном ћу се попети и удавићу и њега и пудлицу.

БАБА: На Кољигори нема пудлица.

ГАВРИЛО: Нећу на Кољигору, баба. (*Обује и грују њашкицу.*) Ето, спремни смо. (*Усијане, крене да тура колица.*) 'Ајмо.

БАБА: Стани.

ГАВРИЛО: Шта је сад?

БАБА: Рукавице.

ГАВРИЛО: Какве рукавице, види како је топло.

БАБА: Мени је хладно.

ГАВРИЛО: Ма, да, продувао те ветар док си падала из свемира.

БАБА: Ја без рукавица не идем. Јеси сам рекао да је напољу олуја?

ГАВРИЛО: То је магнетна олуја, није ова... (*Одусијане.*) Добро, у реду. Али да их сама навучеш. Где су ти рукавице?

БАБА: У патикама. Нисам знала где ћу с њима па их гурнула унутра.

ГАВРИЛО: У овим патикама?! Не долази у обзир.

БАБА: Ја сам без рукавица ко гола.

ГАВРИЛО: Онда не идемо.

БАБА: Где ће ти душа, Гаврило? Видиш да ми је ова дрогерашка инфузија при крају, а са Кољигоре не шаљу домаћу. Осим тога, ово је слабо. Нема довољно алкохола.

ГАВРИЛО: У морфијуму нема довољно алкохола? У морфијуму уопште нема алкохола!

БАБА: Па, кажем ти да је боза. То би на Кољигори деци давали. Знаш шта, иди ти ипак сам. Само им кажи да имам болове и узми рецепте.

ГАВРИЛО: Зато и идеш код четири лекара. Да добијеш четири рецепта за морфијум. А мени звоцаш да сам наркоман.

БАБА: Па кад сам много болесна.

ГАВРИЛО: Што ме не пусти раније да одем сам? Сад нећу стићи код Лане! (*Крене напоље.*) Као да сам стоногу обувао.

БАБА: Гаврило.

ГАВРИЛО (*Засијане.*): Шта је?

БАБА: Волим те.

ГАВРИЛО: И ја тебе волим, Баба. Купићу ти игуану.

Гаврило поново крене ка излазу.

БАБА: Гаврило.

ГАВРИЛО (*Поново засиане.*): Шта је сад?

БАБА: Ти ниси говно.

Гаврило само одмахне руком и изађе. Баба укључи радио.

РАДИО (Лана): Херберт Џорџ Велс: Рат светова!

РАДИО (Лане): Радио адаптација: Орсон Велс.

РАДИО (Лана): Адаптација адаптације:

РАДИО (Лана, Лане): Лана и Лане!

РАДИО (Лана): Четрдесет четврта реприза.

Баба угаси радио.

БАБА: Курац Велс.

2. (Мега)херц

Подрумска радио станица, Лана и Лане седе пре микрофонима са великим слушалицама на ушима. Опрема за емисивање прилично је стара (и заправо је опрема за радио-аматере). Лана делује прилично комодно у великом врећастом комбинезону, а Лане је ушећнућ и нежну пастелну кошуљу и уске панталоне. Носи женске ципеле са високом штикликом. Програм иде уживо.

ЛАНА (*У микрофон.*): Надам се да сте уживали у нашој малој дупло адаптираној радио апокалипси.

ЛАНЕ (*У микрофон.*): Ми ћемо је, у сваком случају, стално репризирати. Док не почне права.

ЛАНА (*У микрофон.*): Али пре следеће репризе, док смо још живи, још мало живог програма.

ЛАНЕ (*У микрофон.*): Лана и Лане и...

ЛАНА (*У микрофон.*): Ода радости.

ЛАНЕ (*У микрофон.*): На дан жалости!

ЛАНА (*У микрофон.*): Као и увек, у центру наше пажње је маргина.

ЛАНЕ (*У микрофон.*): Педери, космополите, безбожници и вегетаријанци узвраћају ударац!

ЛАНА (*У микрофон.*): Дан жалости...

ЛАНЕ (*У микрофон.*): Уз Оду радости.

Лане пусти у етар "Оду радосици" па обоје скину слушалице и искључе микрофоне. Лане зајали већ припремљен цоинџ и повуче први дим са уживањем, а Лана почне да наноси лак на ноктије. Он јој понуди цоинџ, она одмахне главом. Њему више.

ЛАНА: Данас не могу.

ЛАНЕ: Мислиш да ће данас да нас рокну?

ЛАНА: Ко?

ЛАНЕ: Откуд знам ко? Сила из свемира, војска, поплава, комшија због међе, циновска бактерија људождер...

ЛАНА: Ја мислим да смака неће бити.

ЛАНЕ: Биће. Нисмо ваљда цабе мењали програмску шему.

ЛАНА: У ствари, брине ме што га нема. Ето, то је.

ЛАНЕ: Свака ти част. То ни мени не би пало на памет. Још нисам чуо да се неко забринуо да се апокалипси није нешто догодило.

ЛАНА: Брине ме Гаврило. Обећао је да ће доћи.

ЛАНЕ: Ја мрзим Гаврила. У комплету с бабом.

ЛАНА: Та фамозна баба је једини познати фан овог радија. А Гаврило ти није ништа лоше учинио.

ЛАНЕ: Како није? Постоји.

ЛАНА: Да не постоји, не би чуо причу о Кољибабама. А онда не би било ни наше радио драме. Дobar је Гаврило.

ЛАНЕ: Добри су најгори. Такви су ме тукли још у вртићу: сва добра деца су навијала за Црвенкапу, а ја за вука. Али ја ни њима нисам остао дужан – првом приликом, плуноу сам једној девојчици у капу.

ЛАНА: Зашто?

ЛАНЕ: Имала је црвену капу. Одмах су ме избацили из вртића. И добро је да јесу – да сам остао још мало, затукли би ме лопатицама и кантицама. Добрице. (*Укључи микрофон – у микрофон.*) Прекидамо програм због важног обавештења: У нашој земљи живе само добри и цивилизовани људи. Ми још од средњег века користимо есцајг. Поготово нож. (*Искључи микрофон, Лани.*) У школи су ме тукли и ђаци и наставници. А ја сам и даље терао инат. Једном сам скинуо политичку карту света са зида и посрао се на нашу земљу. Кад би неком на часу географије тражили да покаже где смо, морао би да покаже на говно. На крају сам пао разред јер сам Хамлета и Офелију упорно звао Хамлет и Хламидија. Тад је и отац почео да ме туче. А ја сам почео да носим хаљине и тражио да ме зову Хламидија.

ЛАНА: Ти си луд.

ЛАНЕ: Моји би били срећни да су ме прогласили лудим, али нису – прогласили су ме педером. То их је замало убило. Тад је већ и мајка дигла руку на мене.

ЛАНА: Тежак тренутак.

ЛАНЕ: Тежак. Имала је баш тешку руку. Кô боксер. Ту сам мало попустио – рекао сам им да нисам педер, али имам рак. То су много лакше поднели.

ЛАНА: Што ли га нема?

ЛАНЕ: А онда се у мој живот умешала и полиција. Зато што је Хламидија носила хаљине у којима се види гола гузица. А гузице угрожавају јавни ред и мир. Мада их сви имају. (*Поново јој њонуди џоини.*) Стварно нећеш? Узми, кад делим. Само с тобом делим.

ЛАНА: Нећу, нећу. Пазим.

ЛАНЕ: Што би пазила кад ћемо ионако...

ЛАНА: Гаврило каже да можда и нећемо.

ЛАНЕ: Ко? А, да, Гаврило. Супер су те његове легенде о Кољибабама. А најбоља ми је она прича о оном Милораду са Кољибрда.

ЛАНА: Са Кољигоре.

ЛАНЕ: Свеједно. Видиш, тај Милорад, иако га никад нисам видео, има све предиспозиције да постане мој јунак. Замисли ти човека који на сопственој свадби устане и пред свим сватовима призна да је заљубљен у кума. А онда збрише у планину. Моја Хламидија је ништа према томе. Мене нико и не тражи, али све и да ме нађу у овом подруму, удариће ми пар ђушки кô кучету кад се упиша на тепих – а ако њега улове у планини, убиће га кô вука.

Лана одлази до вратића ња се враћа. Нервозна је.

ЛАНЕ: Знаш, кад ме пребије, мене увек полиција пусти. Зато што мисле да сам будала. А нисам. Они су будале. Неки се рађају, неки ничу. Неке крсте, неке вакцинишу. Неки су говна, а неки... Сви су говна. Зато сам ја постао радио-аматер.

ЛАНА: Кажеш то као да си ванземаљац.

ЛАНЕ: Можда и јесам. У човеку не постоји ни један једини људски молекул. Чак ни атом. Тражили су га, нису га нашли. Нашли су нешто мало хормона. И гомилу гована. Што потврђује моју теорију: Људи су углавном говна. Хормонално поремећена.

ЛАНА: Је л' то нека алузија на нешто што се дешава са мојим хормонима?

ЛАНЕ: Шта се дешава? С тобом је све у реду. Ти си једина која... ти чак ниси ни говно.

ЛАНА: Баш ти хвала. Што ти умеш да уделиш комплимент.

ЛАНЕ: Не, не, стварно. Ја пред тобом... падам на колена. Хоћеш да клекнем?

ЛАНА: 'Ајде, не глумирај се више. (*Оиети љега на сџи, уздахне.*) Он се, изгледа, наљутио. А ја не могу да му кажем.

ЛАНЕ (*Клекне испред Лане.*): Лана...

ЛАНА (*Прекине ја, љомало љрубо.*): Сачекај, Лане.

Лана сџави слушалице и укључи микрофон. Лане и даље клечи.

ЛАНА: Гаврило... не знам да ли ме слушаш, али хтела бих да ти кажем... трудна сам. Ако твоја понуда још увек важи, удаћу се за тебе. Волим те. И нећу више да дувам.

Лана искључи микрофон и скине слушалице, Лане је забезекнуто љега. Онда усџане.

ЛАНЕ: А што ти кријеш од мене да си трудна? Кад те је запросио?

ЛАНА: Пре два месеца. Али ја сам га одбила. Тад још нисам знала да сам трудна.

ЛАНЕ: Пре два месеца? Види ти то. Кољбаба експрес. А ја се овде развличим. Нема везе. (*Оиети клекне.*) Хоћеш ли да се не удаш за Гаврила и да се удаш за мене?

ЛАНА: Шта? (*Почне да се смеје.*) Лане, ти си педер.

ЛАНЕ: Нисам.

ЛАНА: Ниси?

ЛАНЕ: Нисам. И волим те. И волећу те заувек. Нажалост, то је још пар дана.

ЛАНА: Ти то озбиљно?

ЛАНЕ: Најозбиљније. Не лажем.

ЛАНА (*Пауза.*): Жао ми је, Лане. Било би боље да лажеш.

ЛАНЕ (*Пауза.*): Нема везе.

Али, ако ћемо љраво (а хоћемо), има везе. И џе како. Лане усџане, сџави слушалице и укључи микрофон.

ЛАНЕ (*У микрофон.*): Драги моји родитељи, морам нешто да вам признам пре него што све оде у пизду ма-

терину. Ја ипак јесам педер. Педерчина. Ето. (*Пауза.*) Поздрави бабу, Гаврило. (*Пауза.*) И још нешто:

3. Некролог за фоке и унутрашњег непријатеља

Гаврилов сџан, у сџану су Баба и Одисеј. Одисеј је обучен у зелено ловачко одело, носи ловачки шешир и војничке чизме. Поред њеја сџоји куџија за виолончело. Чује се радио.

РАДИО (Лане): Милораде, волим те.

Баба ујаси радио.

ОДИСЕЈ: Откуд он зна Милорада?

БАБА: Лана је трудна. То није добро.

ОДИСЕЈ: Боље она него Милорад. Кад мали порасте, водићу га у зоолошки врт. И учићу га да пуца. Још један Кољбаба на бранику отаџбине.

БАБА: Не лупај. Знаш да неће порасте. Како тек сад да одвучем Гаврила на Кољигору? По мом рачуну свет ће пропасти за највише десет дана. А што је најгоре, и ја се нешто лоше осећам. (*Покаже на њејову куџију.*) Каква ти је то кутија?

ОДИСЕЈ: Ово? Камуфлажа. Кад удари организам на организам, ил' је секс ил' је рат. А ово је рат. (*Сеџи се.*) Извини, баба, знаш да сам ја мало... Али све сам понео. Ево (*вади из куџије*), све домаће – сир, кајмак, чварци... Ово су последњи. Што је скичало, скичало је – на Кољигори више нема свиња. Слушај, баба, а што не поведемо и њу?

Баба одмах навали на храну.

БАБА (*Пуних усџа.*): Кога?

ОДИСЕЈ: Снајку. Она је сад скоро наша. А младунац је тотално наш.

БАБА: Откад је ово кренуло, она не излази из подрума.

ОДИСЕЈ: Параноја или фобија?

БАБА: И једно и друго.

ОДИСЕЈ: А је ли комуникативна?

БАБА: Па није остала трудна зато што је била затворена.

ОДИСЕЈ: Упала Гаврилу кашика у мед. Мала има све.

БАБА: Е, па, та кашика мора назад у ладицу. Није време за медањаке. Што је најгоре – ја сам их упознала. Допала ми се емисија па сам им послала мало чварака по Гаврилу на радио. (*Уздахне.*) Данас сам се баш натрчала. А где си се ти задржао?

ОДИСЕЈ: У зоолошком врту.

БАБА: Опет фоке?

ОДИСЕЈ: Опет.

БАБА: И ти мислиш да је то патриотски?

ОДИСЕЈ: Само сам хранио фоке, баба.

БАБА: Свет пропада, а ти храниш фоке. И то усред рата. Признај да ти се диже на фоке.

ОДИСЕЈ: Не диже ми се на фоке! Ти знаш да ја уопште нисам гадљив и да ми се диже на свакакве организме, али на фоке, стварно... Мада су глатке.

БАБА: У реду, верујем ти. А једемо ли ми фоке?

ОДИСЕЈ: Не једемо. Ми једемо свиње, сир, кајмак, чипс...

БАБА: А ко их једе?

ОДИСЕЈ: Откуд знам, ваљда Ескимима.

БАБА: Тако је, Ескимима. Је л' видиш како се сад ситуација мења? Ти одвајаш од уста да би хранио глатке мале фоке, а у ствари повећаваш непријатељске ресурсе.

ОДИСЕЈ: Ескимима су далеко, баба. И нема никакве шансе да дођу у додир са фокама које сам ја хранио.

БАБА: А инвазија?

ОДИСЕЈ: Не би било лоше да заробим неку Ескимку. Ја сам чуо да се мажу фокином машћу па су глатке.

БАБА: А ја сам чула да су брадате и обрасле маховином!

ОДИСЕЈ: Данас се све брију, баба. А то да су обрасле маховином – то не верујем. Због климе. Можда лишај. А коме смета мало лишаја?

БАБА: Прави патриота би мало више пажње обратио на домаћу лепоту.

ОДИСЕЈ: На кога, на пример? На Милорада?

БАБА: На мене.

ОДИСЕЈ: На тебе?

БАБА: Да, на мене! Шта ми фали? Али не, ти чекаш да се Ескимима искрцају.

БАБА: Немају Ескимима капацитет за инвазију.

БАБА: У праву си, немају. Али зато фоке могу да побегну.

ОДИСЕЈ: Што би побегле кад им је овде добро?

БАБА: Зато што можда раде за њих. То су њихове фоке. Ти их овде товиш, а оне се једне ноћи ишуњају, отворе шахт, па у канализацију, па у реку, па у море...

ОДИСЕЈ: И?

БАБА: И за месец дана ето Ескимима протеина!

ОДИСЕЈ: И шта сад да радим, да се вратим па да их натерам да повраћају? Или да их превентивно све побијем?

БАБА: Нема потребе – њима треба месец дана да допливају до својих, а свет ће пропасти много брже.

ОДИСЕЈ: Хвала богу да и ја једном имам среће.

БАБА: Бојим се да ја нећу дочекати тај дан. Толико сам исцрпљена да...

ОДИСЕЈ (*Сећи се.*): У, извини. Па што не кажеш? (*Ваги боцу из кућице за виолончело.*) Донео сам ти инфузију.

БАБА: Је л' домаћа?

ОДИСЕЈ: Да је привијеш на бушну гуму, закрпила би је.

БАБА: Крушка!

ОДИСЕЈ: Дивља, кољигорска. Осамдесет степени. Да прикључим?

БАБА: Прикључуј. Много сам болесна.

Одисеј скине њразну и сивави њуну боцу са “инфузијом”. Кад ракија њочне да шече кроз црево, Баби се њоврати енерџија.

БАБА: Сад ми је лакше. Уместо да ми одмах даш флашу, ти само о фокама.

ОДИСЕЈ: Докле ћеш да ми набијаш те фоке на нос? Знаш колики би кану требао Ескимима за инвазију? Осим тога, размишљао сам...

БАБА: Размишљао си? Могао си на месту остати мртав.

ОДИСЕЈ: Ако би фоке побегле и стигле до отвореног мора, упале би у Хумболтову струју, а она би их однела на Галапагос. А тамо нема Ескима.

БАБА: У Хумболтову? Добро, пусти Ескиме. Има ли оних?

ОДИСЕЈ: Ма, какви. Ја стално патролирам. Али има нешто ново.

БАБА: Шта има ново?

ОДИСЕЈ: Појавиле су се. Они нису, али оне јесу.

БАБА: Ко се појавио?

ОДИСЕЈ: Гљиве.

БАБА: Кољигљиве?!

ОДИСЕЈ: Да.

БАБА: На Кољигори?!

ОДИСЕЈ: Пуна их шума.

БАБА: И то ми тек сад кажеш! То значи да је пророчанство почело да се остварује. Горе треба одмах прогласити ванредно стање.

ОДИСЕЈ: Да угасим светло?

БАБА: Какво светло? На Кољигори нема јавне расвете.

ОДИСЕЈ: Не на Кољигори, овде.

БАБА: Што би овде гасио светло?

ОДИСЕЈ: Због конспирације.

БАБА: Дан је, будало.

ОДИСЕЈ: Онда нема сврхе.

БАБА: Ако је пророчанство почело да се остварује, то значи да смо у тоталном цајтноту. Још има времена да доведемо Гаврила на Кољигору, али су нам, после ове трудноће, шансе скоро никакве. Таман сам га изоловала и смекшала. А он се заљубио преко радија!

ОДИСЕЈ: И засадио јој младунца. Мајстор.

БАБА: Ти си стварно будала. Али и будали је јасно шта треба да урадимо.

ОДИСЕЈ: Стани, баба.

БАБА: Шта је сад?

ОДИСЕЈ: Дај да макар завесе навучемо.

БАБА: Навуци брњицу на уста и слушај! (*Одлучно.*) Мораћемо да ударимо и на наше. Нема друге.

ОДИСЕЈ: Како на наше?!

БАБА: Шта како? Рат је! А у рату су нам сви непријатељи.

ОДИСЕЈ: И у миру су нам сви непријатељи.

БАБА: Тако је, сви. А то значи да су нам и Кољibaбе непријатељи.

ОДИСЕЈ: Ти, изгледа, хоћеш да ја полудим. Прво си ме учила да све непријатеље треба побити, а сад кажеш да су Кољibaбе непријатељи Кољibaба! И шта ја сад да радим с том информацијом?! Је л’ то значи да треба да побијем и нас?!

БАБА: Ниси ваљда толика будала.

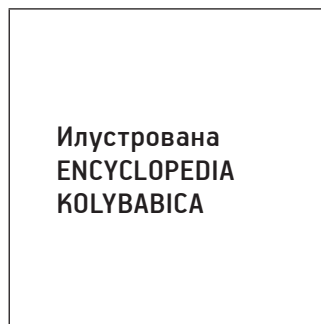
ОДИСЕЈ: Па како да знам којег Кољibaбу треба убити, а којег не треба?!

БАБА: Ја ћу ти рећи.

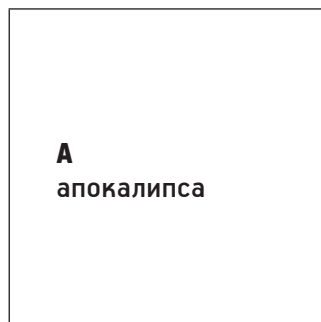
Школа у природи 2.

Кољіора, ноћ без звезда, маїла, дијаїројекїор шкльоца, їланина одјекује, а свиња скичи. Насїавни филм. На чаршаву.

Дијаїројекїор шкльоцне. Слајд:

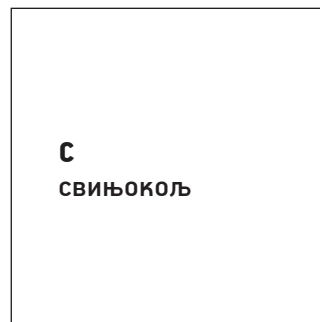


Дијаїројекїор шкльоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): За патриоте – будући кољібапски дан државности. За дефетисте и издајнике – дан крилатих гуштера.

Дијаїројекїор шкльоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Традиционална кољібапска културноуметничка манифестација и хируршко-терапијска процедура. Ова процедура је, осим на свиње, примењива и на друге организме и тада се, уместо “свињокољ”, користи израз...

Дијаїројекїор шкльоцне. Слајд:



Дијајројектор шкльоце. Слајд:

РЗ
ратни злочин
(види под
"свињокољ")

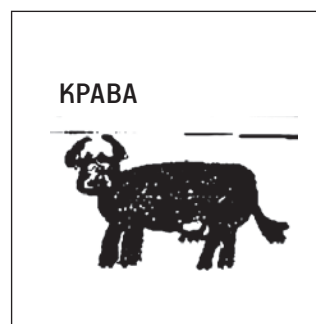
Дијајројектор шкльоце. Слајд:

К
КРАВА
– НЕСВИЊА

Дијајројектор шкльоце. Слајд:

Е
Ескимии
– непријатељи

Дијајројектор шкльоце. Слајд:



Дијајројектор шкльоце. Слајд:

К
комшија
– непријатељ
– говно

Дијајројектор шкльоце. Слајд:

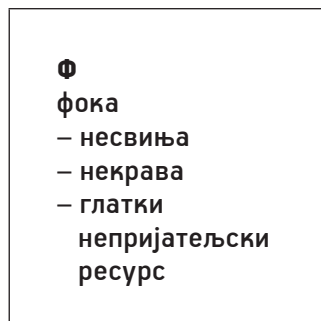
КПК
комшији
преминула
крава

ОДИСЕЈ (Из мрака.): У ужем значењу – синтагма којом се обзнањује смрт комшијске краве. У ширем значењу – свака радосна вест. Уместо “комшији преминула крава” у честој је употреби и колоквијални израз “комшији цркла крава”.

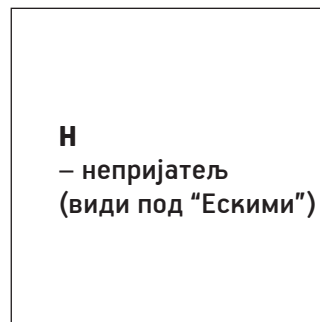
Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



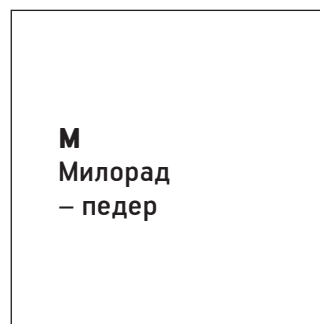
Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



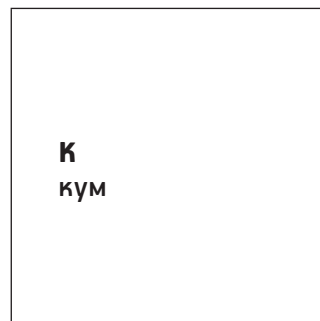
Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



Дијајројектор шкљоцне. Слајд:

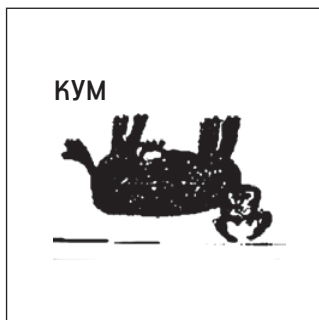


Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Генерално – организам који крштава и венчава друге организме. У кољибапском случају – најважнији Кољibaба у животу сваког Кољibaбе. Кум не подлеже класичном реизбору и, уколико дође до погрешног избора кума, примењује се посебна реизборна техника. Види под “свињокољ”.

Дијајројекџор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Пардон.

Дијајројекџор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): У буквалном значењу – организам за закопчавање. У пренесеном – нешто небитно. Ништа.

Дијајројекџор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): У буквалном значењу – синтагма којом се обзнањује очигледна разлика између кумовог и дугметовог организма. У пренесеном значењу – темељ кољibaпског система вредности. У случају кад кум није добро одабран, у синтагми “кнд” реч “кум” замењује се речју “Еским” – на тој замени почива комплетна кољibaпска теорија релативитета.

Дијајројекџор још једном шкљоцне и појави се слајд улез.



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Што би му цркао кум?

ЛИЗА (*Из мрака.*): Кад може крава може и кум.

Пројекџор се искључи. Мрак. И мало музике.

4. Реквијем за мали радијски оркестар и соло двоцевку

Подрумска радио станица, Лана лакира нокће на рукама, Лане смркнуто ћуши. У подрум уђе Одисеј са кушијом за виолончело.

ОДИСЕЈ: Јесте ли вас двоје Лана и Лане?

ЛАНА (Збуњено.): Јесмо, изволите.

ОДИСЕЈ: А ко је ко?

ЛАНА: Како ко је ко?

ЛАНЕ: Ја сам Хламидија, драго ми је.

ОДИСЕЈ: Како?

ЛАНА: Он је Лане, а ја сам Лана.

ОДИСЕЈ: Сигурно?

ЛАНЕ: А ко си ти? Неки музичар?

ОДИСЕЈ: Музичар? Јесам. (*Извади баџеријску лампу из кушије за виолончело.*) 'Ајде, гаси светло.

ЛАНА: Зашто да гасимо светло?

ОДИСЕЈ: Мала ноћна музика. То је конспиративно дело. Мора у мраку.

ЛАНЕ: Не може да се угаси. Овај подрум је прављен као атомско склониште и светло стално мора да гори.

ОДИСЕЈ: Војни објекат? (*Врати лампу у кушију.*) У реду, поштујем.

ЛАНЕ: Слушај, ако си музичар...

ОДИСЕЈ: Музичар, музичар. Солиста... (*извади скраћену џушку двоцевку из кушије*) на двоцевки. А вечерас је на програму посмртни марш. У два става. (*Учери џушку у Ланети.*) Први став: Педерско опело.

ЛАНА (*Учлашено, Одисеју.*) Немој, човече, шта ти је?!

ЛАНЕ: Пуцај, боли ме курац. Убиј педерчину.

ЛАНА (*Одисеју.*): Не слушај га! (*Ланети.*) Сад си нашао да удараш контру! Јеси ти нормалан?!

ЛАНЕ: Шта се ти петљаш? Пустите човека да ради свој посао. Видиш да је љубоморан.

ОДИСЕЈ: Ко је љубоморан?

ЛАНЕ: Па, ти, солисто. 'Ајде, реци, да ли си ти педер? Реци, реци.

ЛАНА: Немој, Лане.

ОДИСЕЈ: Нормално да нисам.

ЛАНЕ: Види се. Зато и патиш. Пропушташ праву ствар.

ОДИСЕЈ (*Насмеје се.*): Ти си луд.

ЛАНЕ: Можда. Али ја бих свеједно размислио. Истополни партнери се боље разумеју – баш зато што знају шта њима прија знају боље и да угоде оном другом.

ЛАНА (*Ланети, скоро хистерично.*): Престани да се зајебаваш, видиш да ће нас побити! (*Одисеју.*) Он лаже! Све лаже!

ОДИСЕЈ: Не, не, има неке логике у томе што говори. Неке педерске логике.

ЛАНЕ: Логика је логика.

ОДИСЕЈ: А одакле ти знаш Милорада?

ЛАНЕ: Милорада? Из шуме. Тај све радње ради.

ОДИСЕЈ: Стварно? Занимљиво. Имам још само једно питање. Техничко. Ова ваша свемирска пиздарија што има милион реприза – хоће ли то и даље да се врти?

ЛАНЕ: Радио драма? Хоће, само притиснеш ово дугме и вртеће се стално – тако је намештено. Какве то има везе?

ОДИСЕЈ: Нећу баби да прекидам програм.

ЛАНЕ: Каквој баби? Слушај, имам и ја једно техничко питање: Шта све ово значи?

ОДИСЕЈ: Значи да си ти одсвирао своје.

Одисеј притисне обарач, џушка труне, а Лане се скљока. Мршав. Лана врисне ја занемим – не може да се помери од шока.

ОДИСЕЈ: Збогом, педеру. Ово је крај програма за тебе. (Лани.) А? Ко спикер. А нисам никад био на радију. Е, а сад, други став. Романтични. Да и ти мало за-свираш. (Ошкочича шлицу.) ‘Ајде, клекни и извади га.

ЛАНА (Уилашено.): Шта да извадим?

ОДИСЕЈ: Микрофон.

ЛАНА (На рубу илача.): Немој, молим те.

ОДИСЕЈ: Код мене молбе не помажу.

ЛАНА: Хоћеш ли да ме убијеш?

ОДИСЕЈ: Хоћу. Касније. Кад се поздравимо.

ЛАНА (Јеца.): Немој, молим те, ја сам трудна.

ОДИСЕЈ: Трудна, па шта? Кад би мени свака длака сметала...

ЛАНА: Али зашто?

ОДИСЕЈ: Глупо питање. У рату смо. Је л’ видиш пушку? А жао ми је, стварно ми је жао. Највише младунца. Кад бих могао да нешто учиним за тебе... Можда и могу.

ЛАНА (Са шрунчицом наге.): Шта?

ОДИСЕЈ: Па, ето, прво ћу да те убијем. Људском организму треба бар пола сата да се охлади, а мени је то сасвим довољно јер сам брз и ефикасан. Војник, јеби га. А тебе ће да боли курац шта ти радим јер ћеш бити мртва. Није много, али је од срца.

ЛАНА: Ал’ си ми учинио...

ОДИСЕЈ: Како нисам? Кад смо већ код времена... (Поледа на саш.) У, јебд те! Док се ја замајавам са педерима и трудницама... (Извади неки њајир из џепа и шупине га Лани у руку.) ‘Ајде, читај. ‘Ајде!

Лана размочи њајир и чита. У себи.

ОДИСЕЈ: Хало! Шта радиш то?

ЛАНА: Рекао си да читам.

ОДИСЕЈ: У микрофон! Гласно! Пожури!

Лана невољко клекне испред Одисеја.

ЛАНА (Клечи, јеца и чита – његовом шлицу.): Пажња, пажња, важно саопштење.

ОДИСЕЈ: Јеси ти нормална? Где ти ту видиш микрофон?

ЛАНА: Извади га сам, молим те.

ОДИСЕЈ: Иди за прави микрофон, будало!

ЛАНА: За прави?

ОДИСЕЈ: Пожури, немој да баба чека!

Лана брзо устаје и стави слушалице. Одисеј јој приђе и стави јој џев на слепоочницу.

ОДИСЕЈ: Читај. Изражајно.

Лана стави њајир испред себе и укључи микрофон. Онда њар њуша њрочисти њрло. Па добије њајад каиша.

Школа у природи 3.

Кољитор, ноћ без звезда, мајла, дијајројектор шклоца, иланина одјекује, а свиња скичи. Наставни филм. На чаршаву.

Дијајројектор шклоцне. Слајд:

**К-ПАРАДОКС
(КОЉИБАПСКИ
ПАРАДОКС)**

Дијајројектор шклоцне. Слајд:

ПОЕНТА:
Кољибабе
су...

*Пројектор се искључи. Мрак је, не види се ништа.
Баш ништа.*

ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Искључи се. О, јебем ти... Опет си се спајала на акумулатор! Ако хоћеш да се дрогираш, обрати се дилерима струје или иди негде где постоји електромрежа! А мој акумулатор не дирај! (*Шкљоца, покушава да активира пројектор.*) Како сад да поентирам?!

ЛИЗА (*Из мрака.*): Извини, криза. Нисам ја крива што сам се навукла на електрошокове.

Одисеј ујали лампу и осветли Лизу. Али лампа се одмах угаси.

ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Црче и лампа.

ЛИЗА (*Из мрака.*): А шта ти чекаш?

4. Судбина је вепар (свадбарски традиционал)

Гаврилов сћан, у сћану су Баба и Гаврило. Гаврило је весео, скоро еуфоричан, а Баба... она није. На Деденом сћоменику суше се огромне Бабине таће. И ради радио.

РАДИО (Лана): Слушали сте још једну репризу радио драме “Рат светова” Херберта Џорџа Велса...

Баба промени сћаницу – налети на музику. Гаврило зашлепаше уз музику са радија.

БАБА: Будало бабина. Шта ти је?

ГАВРИЛО: Слушај бит. Хоћемо ли, баба?

БАБА: Не могу, Гаврило, матора сам ја за то.

ГАВРИЛО: Какви матора, ти си риба!

БАБА: То је тачно.

ГАВРИЛО (*Еуфорично.*): Је л’ нам добро, баба?!

БАБА (*Као на сахрани.*): Јесте, Гаврило. Баш се супер зајебавамо. А што си ти тако весео? Опет си се дрогирао са оном наркоманком?

ГАВРИЛО: Нисам стигао да одем до Лане. Али сам слушао радио у бусу.

БАБА: И?

ГАВРИЛО: И женим се.

БАБА: Кад?!

ГАВРИЛО: Шта је било, баба? Ниси баш срећна.

БАБА: Јесам, како нисам. Само сам хтела...

ГАВРИЛО: Шта?

БАБА: Да офарбамо колица за свадбу.

У сћану изнад њих отети залаје куче. А са Гавриловом самоконтролом је отишло.

ГАВРИЛО (*Гледа горе, виче.*): Купи рибице, идиоте! (*Баба.*) Знам ја шта си ти хтела.

БАБА: Ма, нисам ништа хтела, свега ми. Волим те.

ГАВРИЛО: Волим и ја тебе, баба. Ал’ на Кољигору нећу.

Гаврило оде у групу собу – још увек њелесуца.

БАБА: Курац нећеш.

Гаврило се враћа из собе – у једној руци носи кофер, преко грује је пребацио нешто одеће. Сјуси кофер на под и почне да пакује ствари у кофер.

БАБА: Шта ти то радиш?

ГАВРИЛО: Пакујем се.

БАБА: Знала сам. Не може се побећи од судбине. А и што би бежао. Злато бабино. Сад ће баба.

Баба дојраби таће и почне да брише Дедин сјоменик.

ГАВРИЛО (*Прекине њаковање.*): А шта ти радиш?

БАБА: Гланцам деду.

ГАВРИЛО: Гаћама га гланцаш? Секси.

БАБА: 'Ајде, не лупај. И он мора да се спреми за пут.

ГАВРИЛО: Извини, а где ће он?

БАБА: Па с нама.

ГАВРИЛО: Баба, ми не идемо нигде. Ја идем.

БАБА: А ја и Деда? У реду, ми ћемо доћи касније. Битно је да ти одмах кренеш за Кољигору.

ГАВРИЛО: Каква Кољигора? Ја се селим код Лане. У подрум.

БАБА: Шта?!

Баби њозли, поочиње да се љуши. Гаврило њрискочи и набије јој маску за кисеоник на лице. Баба њар љуша удахне ња се смири и скине маску.

ГАВРИЛО: Је л' ти боље, Баба?

БАБА: Атентатору.

ГАВРИЛО: Лана је трудна. И воли ме.

БАБА: Можда те и воли. Али како знаш да је дете твоје?

ГАВРИЛО: Чије би било? Она три месеца није изашла из студија.

БАБА: Колико ја знам она није сама у том подруму. Тамо је још неко. Неко ко ју је и наговорио да не излази.

ГАВРИЛО: Лане је сексуално безопасан за жене. А Лана не излази по својој вољи, зато што је фаталиста.

БАБА: Откуд ти знаш шта они раде кад пуштају репризе? Ти кажеш да је безопасан, али мени тај Лане звучи као вепар. А вепар је вепар, макар носио и слушалице.

ГАВРИЛО: Он је геј, баба.

БАБА: Е, мој синко. Ти мислиш да они знају ко је ко и шта је шта кад се надгрогирају. Ја том Ланету ни кера не бих поверила. Поготово женског.

ГАВРИЛО (*Поново поочиње да њакује.*): Дај, баба...

БАБА: Па, да, баба је луда.

ГАВРИЛО: Ниси баш луда. Ти си особа... са посебним потребама. А мене је суд одредио да ти будем старатељ. Али ја се сад селим јер морам да се старам о неком другом.

БАБА: Закаснио си, Гаврило. За њу се већ постарао вепар.

ГАВРИЛО: Доста, баба!

БАБА: Добро, добро, како хоћеш. Али да си, уместо с Ланом, тог твог безопасног оставио са керушом, сад би око тебе трчали кучићи са слушалицама.

ГАВРИЛО: То што ти кажеш је физички немогуће. Као што је немогуће пасти из свемира а остати жив.

БАБА: Нисам пала, гурнули су ме! А тебе на Кољигори чекају ко бога.

ГАВРИЛО (*Демонстрајивно зајвори кофер.*): Кољигора, Кољибаве, Кољигора! Звони ми у глави од те твоје Кољигоре!

На улазним вратиима зазвони звоно. Заиста.

ГАВРИЛО: Неко звони.

БАБА: Нико не звони, Гаврило. То су само гласови у твојој глави. Шта ти уради она наркоманка...

ГАВРИЛО: Није ваљда да ниси чула?

БАБА: Нисам.

ГАВРИЛО: Како ниси?!

БАБА: Шта је ту чудно? Ја сам особа са посебним потребама.

ГАВРИЛО: Да знаш да јеси. Потребне су ти уши!

Поново се чује звоно. Али и залаје куче – у сћану изнад њих.

ГАВРИЛО: Сад си чула.

БАБА: Е, сад сам чула. Ал' ово не звони, ово лаје.

ГАВРИЛО: Звоно, Баба, звоно! (*Баба само узвије раменима.*) Идем да отворим. А онда ћу да се спакујем и да

одем. Тако како ти не чујеш звоно, тако ја нећу да чујем за Кољигору! Ја ћу живети на радију!

Гаврило изађе у ходник.

БАБА: Курац, на радију.

Баба укључи радио.

РАДИО (*Сџикер, сломљено.*): ... али је још једна катастрофална поплава успела је да угаси пожар који је изазвала метеорска киша. Ипак, највећу опасност за светско становништво и даље представља фатална моримагла, односно облаци водоничне магле који уопште не садрже кисеоник. Смртност у подручјима прекривеним моримаглом је скоро апсолутна и због тога наши метеоролошки извештаји све више личе на неку врсту глобалне црне хронике. Нажалост, данашњи салдо је још гори него јучерашњи: у Паризу је већина становништва завршила под водом, Москва гори већ седам дана, а Брисел је попуно нестало у циновском облаку моримагле. Преживелих нема.

Баба искључи радио.

БАБА: Засад је добро.

Гаврило се враћа, са њим уђе и Онај Гаврилов. Онај Гаврилов је елегантан, али и помало раскуцусан и делује некако избледело. И невероватно личи на по којој Ланеша.

ГАВРИЛО: Дошао је неки човек. Каже да ме зна од детињства.

БАБА: Који човек?

ГАВРИЛО: Овај.

БАБА: Ја не видим никог.

ГАВРИЛО: Живог човека не видиш, а кучиће са слушалицама видиш.

БАБА: Не видим ни кучиће. Је л' их ти видиш?

ГАВРИЛО: Не, баба, ја видим гуштере који хоће да те намаме у свемирски брод па да те опет гурну! А ја ћу им помоћи!

БАБА: Овде нема никаквих гуштера. Ал' си ти болестан...

ГАВРИЛО: Немој више да ме зајебаваш! Кад ти неко дође у посету, није пристojно да га игноришеш. Човек је ту!

БАБА: Где?

ГАВРИЛОВ: Она не може да ме види, Гаврило.

ГАВРИЛО: Молим? Како не може да те види?

БАБА: С ким ти то причаш?

ГАВРИЛО: Који је вама курац?!

БАБА: Којим вама? Ја сам сама. Гаврило, сине, колико баба видиш?

ГАВРИЛО: Једну. (*Покаже.*) И једног њега!

БАБА: У реду, ако је тако, тако је. Само немој да бринеш, то ће да прође. И прошли пут је прошло.

ГАВРИЛО: Који прошли пут?

БАБА: Био си мали па се не сећаш. И тад си имао неког кога си само ти видео. То је једини невидљиви Кољибабa у историји. Ми смо га звали Онај Гаврилов. Али је прошло.

ГАВРИЛО: Ја имао невидљивог пријатеља?

БАБА: Теби је можда и био пријатељ, али мени је био само невидљив.

ГАВРИЛО: Ово је немогуће.

БАБА, ГАВРИЛОВ (*Истовремено.*): Могуће је.

Гаврило их збуњено одмерава. А његов ошћор попушиша.

ГАВРИЛОВ: Слушај, Гаврило, ситуација је једноставна – ти ме видиш, а она ме не види. И било би добро да се што пре помириш с тим. Немамо много времена.

БАБА: Добро, иде баба да се мало одмори. (*Крене ка соби – у колицима.*) Док се ти испричаш с друштвом.

ГАВРИЛОВ: Разумна жена.

БАБА (*Застане.*) Баба теби жели све најбоље, Гаврило. Запамти то.

ГАВРИЛО: Запамтићу.

БАБА: Е, па здраво. (*Не помера се.*)

ГАВРИЛО: Здраво, Баба. Иди већ једном.

БАБА (*Пренајлашено – у иразан простор.*): Довиђења и вама. Немојте ми замерити што вас не видим. Ја сам, знате, луда. (*Онда најзаг изађе.*)

ГАВРИЛО: Невидљиви пријатељ из детињства? Како то да се ја тога уопште не сећам? Личиш ми на једног момка са радија. Прво сам помислио да је он.

ГАВРИЛОВ: Е, па, није. Мало сам љут што си ме заборавао. Ја се сећам сваког детаља.

ГАВРИЛО: Можда сам те изгубио из вида зато што си невидљив.

ГАВРИЛОВ: Немој да си шовиниста. Ја сам ти најбољи пријатељ. Запамти то.

ГАВРИЛО: Запамтићу.

ГАВРИЛОВ: То је било најбоље пријатељство у мом животу. И једино. А онда ми је нешто рекло да морам да одем. Па сам отишао.

ГАВРИЛО: И где си био до сад?

ГАВРИЛОВ: У шуми.

ГАВРИЛО: Нешто ти је рекло да одеш и ти си отишао? И то у шуму. Јак си ми ти пријатељ.

ГАВРИЛОВ: Неправедан си према мени. Мени је било горе. Знаш ли ти како је то кад те сви игноришу? А не можеш ни да се наљутиш на њих – јер те не виде. Ни вукови ме нису хтели. Ја сам им тамо у шуми био на извол'те, а они су и у време највеће глади радије јели најлонске кесе. Невидљивост је срање.

ГАВРИЛО: А зашто си сад овде?

ГАВРИЛОВ: Нешто ми је рекло да дођем. Нешто невидљиво.

ГАВРИЛО: Па, да. Логично.

ГАВРИЛОВ (*Вади из џепа неки џајир.*): Али донео сам ти нешто сасвим опипљиво.

ГАВРИЛО (*Узима џајир.*): Шта је ово?

ГАВРИЛОВ: Наследство. Коначна пресуда.

ГАВРИЛО: А шта сам наследио?

ГАВРИЛОВ: Деда ти је оставио имање на Кољигори. То је дуго било под спором. Прво су прошле године док ти деду нису прогласили мртвим јер му тело никад није пронађено па је део требало да припадне баби, али она је у међувремену проглашена неурачунљивом, а онда си ти добио старатељство над бабом па се онда процедура отегла... Углавном, сад је све твоје.

ГАВРИЛО: Запетљано. А шта има горе?

ГАВРИЛОВ: Некад је тамо био санаторијум за душевне болеснике. Твој деда је годинама био управник. А поред је била и мала ракетна станица за уништавање градоносних облака – држава је инсталирала ракете због одговарујуће надморске висине. А Деди није сметало, он се бавио пацијентима.

ГАВРИЛО: Значи, наследио сам лудницу. Која је уједно и ракетна база. О, јебд те.

ГАВРИЛОВ: Тамо више ничег нема. Све је руинирано. Заправо наследио си само шуму.

ГАВРИЛО: А може ли та шума да се прода?

ГАВРИЛОВ: Тешко. Али ти мораш да одеш на Кољигору. Одмах.

ГАВРИЛО: Ти као да си ишао код бабе на обуку. Шта ћу ја на Кољигори?

ГАВРИЛОВ: Ја с твојом бабом немам никакве везе. А тамо те чекају. То ти је судбина.

ГАВРИЛО: А ко ме чека? Вукови? И шта да радим тамо? Да жваћем кесе? Мој живот је овде. Ја се женом и добићу дете.

ГАВРИЛОВ: Ускоро ћеш сазнати да то није твоје дете.

ГАВРИЛО: Није моје? И ти и даље тврдиш да немаш никакве везе с бабом?

ГАВРИЛОВ: Немам. Али видим будућност.

ГАВРИЛО: Ти си невидљив, али видиш шта ће да буде. Мало сутра. (*Пауза.*) Добро, шта ће сад да буде?

ГАВРИЛОВ: За десет секунди овде ће ући баба и упа-
лиће радио.

ГАВРИЛО: Такав пророк могу и ја да будем. То се деша-
ва сваки дан по сто пута.

*У собу уђе Баба. Гаврило се ипак мало ширине. А Гаври-
лов ликује. У сџилу “иша сам ши рекао”.*

БАБА: Је л’ отишао онај?

ГАВРИЛО: Видиш да јесте. (Гаврилову.) Ово ништа не
значи.

БАБА: Је л’ отишао или није отишао?

ГАВРИЛО: Јесте, отишао је!

БАБА: Онда ћу пустити радио. Да нас мало орасположи.

*Баба укључи радио. Гаврилов ликује. На радију неко
кашље.*

РАДИО (Лана): Пажња, пажња, важно саопштење. За Га-
врила. Гаврило, дете није твоје, већ Ланетово. Нећу
више никад да те видим. Збогом.

*На радију одјекне пуцањ и нешто се сруши. (Ако ће-
мо право, неко се сруши – Лана. Али то је радио.)*

РАДИО (Одисеј, далеко од микрофона.): Педерска посла
– сва су им дугмад иста. Ево га.

РАДИО (Покојна Лана): Херберт Цорц Велс: Рат светова!

РАДИО (Покојни Лане): Радио адаптација: Орсон Велс.

РАДИО (Покојна Лана): Адаптација адаптације:

РАДИО (Покојни Лана, Лане): Лана и Лане!

Баба искључи радио. Гаврило изгледа као да је умро.

ГАВРИЛОВ: Судбина је судбина.

БАБА: Вепар је вепар.

ГАВРИЛО: Као да је неко пуцао.

БАБА: Ма, какви.

ГАВРИЛОВ: Пао микрофон.

ГАВРИЛО (Узме кофер.): У реду. Идем. Изгледа да ипак
морам.

БАБА, ГАВРИЛОВ (Истовремено, помало њанично.) Где
ћеш?!

ГАВРИЛО: На Кољигору.

У сџану изнад њих залаје куче.

ГАВРИЛО (Гледа јоре, урла.): Цркни, говно лајаво! Макар
ћу се тебе решити! (Баби и Гаврилову.) Збогом. На-
дам се да сте сад задовољни. Нек је бар вама добро.

ГАВРИЛОВ: Мени је добро.

БАБА: Којим вама?

Гаврило изађе из сџана.

ГАВРИЛОВ: Добро је, добро је. А, баба?

БАБА: Курац, добро. Одлично.

Школа у природи 4.

*Кољитора, ноћ без звезда, мајла, дијајројектор шкљо-
ца, џланина одјекује, а свиња скичи. Наставни филм.
На чаршаву.*

Дијајројектор шкљоцне. Слајд:

KOLYBAVIS
FUTURISTICA
(кољибапско
пророчанство)

ОДИСЕЈ (Из мрака.): Судбина наша записана је. Прво ће
се појавити знакови: Падаће дажд од правог камења
и лажних анђела, давићемо се и водом и ваздухом,
страшна ће истина из кавеза бити пуштена, а гљиве
ће се, у страху, на стабла пењати. Кад вукови од ме-

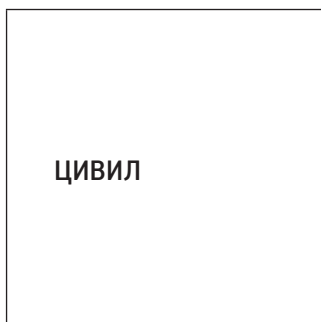
са побегну, кад мртви устану и запевају химну, кад Кољигору прекрије моримагла, кад икона проплаче и кад нестане чварака – на небу ће се појавити они. Летеће мрцине и репате бештије.

Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



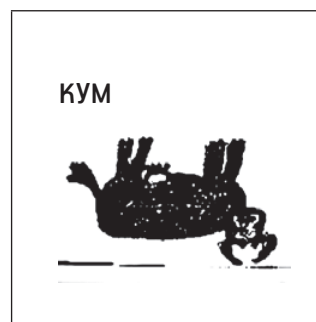
ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): А онда ће се појавити онај којег чекамо. Надмоћни организам. Кољibaба над Кољibaбама – спасилац наш. Суперкољibaба. Јаје над јајима.

Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



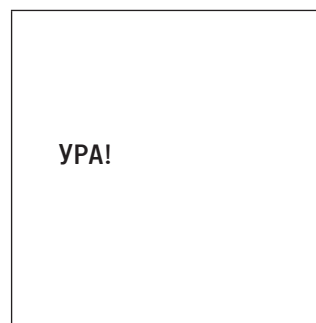
ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Прочанство каже да ће Суперкољibaба бити најмлађи од свих Кољibaба и да ће се на небо узнети и гуштере поразити. Не знамо како, али хоће.

Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



ОДИСЕЈ (*Из мрака.*): Пардон.

Дијајројектор шкљоцне. Слајд:



5. Нашминкајте бабу за апокалипсу (или ће то учинити сама)

Гаврилов сџан – Баба седи у колицима, држи оїледало у крилу и шминка се: ѓреинџезивно, ѓреколориџно – ѓреџерано и неукусно на све моџуће ѓреџеране и неукусне начине. Радио је укључен, сџанице се саме мењају.

РАДИО (*Политичар, руџински*): ... а, пошто Брисел практично више не постоји, одложила слање изабране делегације, али и даље непоколебљиво наставља да ради на даљој интеграцији наше земље ...

РАДИО (Спикерка, *ејзалтирано*): ... међу облаке, у узбудљиви свет чипке и сатена! Ревија у авиону ипак ће се одржати.

РАДИО (Радио-проповедник, *фанатиично*): И цела грешна планета прихватила је ту реалност!

РАДИО (Спикер, *сломењено*): ... али у нашој земљи...

РАДИО (Певачица – *йева, увек истио*): Мито, Мито, бекријо!

БАБА: Тако. Кô старлета.

Баба сиреми оледало, йокуи своје таће са Дединој сйоменика и на колицима изађе из сйана. Мрак.

Школа у природи 5.

Кољиторa, ноћ без звезда, мајла, дијайројектиор шкљоца, тланина одјекује, а свиња скичи. Насйавни филм. На чаршаву.

Дијайројектиор још једном шкљоцне и йојави се слајд улез.

ГАЋ Е
НА
Ш ТАПУ

ОДИСЕЈ (*Из мрака*): Пичка ти материна безобразна. Стани. Стани!

II Чин (рурал)

7. Сезона лова на необријане

Дубока кољиторска шума. И висока – скоро у облацима. И йуна најлонских кеса. Мало мрака, мало мајле. Али свиће. И све је напнуто угесно.

Гаврило сйоји у шуми с кофером у руци. Делује изубљено. Из дубине шуме допре нека ломљава. Гаврило се йовуче у сенку.

ОДИСЕЈ (*Негде из шуме*): Стани, Милораде, нећу ти ништа!

Из шуме истештура Милораг. Обучен је нормално, али, ако ћемо йраво (а хоћемо), йу се йрича о његовој нормалности завршава: Милораг је крвав, йрешучен и исцейан – личи на рањену и йројоњену звер. Ийак, истод йе силне крви и модрица, а и йо одећи, види се да је йо онај исти човек који се Гаврилу йредсйавио као његов невидљиви йријайшељ (Онај Гаврилов). А йо значи да Милораг неверовайно личи и на йокојној Ланеша.

Милораг се обневидело осврне око себе йа йосрћући йродужи даље. После йар йренушака йојави се и Одисеј. С йушком. И байшеријском ламйом. Гаврило се йовуче још дубље у сенку.

ОДИСЕЈ (*Завирује около*): Чујем да си престао да се бријеш. Е, па ту си се заједô. Ја се ни на говно не гадим. 'Ајде, излази, издајниче, треба ми помоћ. Молим те, изађи. Ако сам изађеш, даћу ти чварака, а ако те ја извучем, заклаћу те.

Одисеј крене у шуму за Милорагом, а Гаврило у чуду йледа за њим. Не зна куд би.

ГАВРИЛО: Где сад?

ОДИСЕЈ (*Негде из шуме*): Стани, Милораде, пичко необријана!

Онда одјекне њуцањ. Гаврило се уилашено шрине ња се и он зајуши даље. Али на суирошну сшрану од оне на коју су ошшшли Одисеј и Милорад.

Негде у шуми неко укључи радио.

РАДИО (Туристички промотер): Посетите Кољигору! Дестинација на каквој још нисте били!

ГРУПНА ТЕРАПИЈА, ТРАНСКРИПТ 1. (СУБЈЕКТ: БАБА)

БАБА: Ја се зовем Баба Кољобаба, имам парализу и уум да летим. Болесна сам за две бабе. Зато захтевам да ми се написмено призна да сам ја овде најболеснија. Деда каже да су Кољобабе, мада живе у врло конкретним условима, међу говнима, ипак само апстракција. Ми немамо засебне идентитете – свака појединачна кољобапска личност постоји искључиво као део једне и јединствене вишеструке свекољобапске личности. У преводу: Све Кољобабе су један Кољобаба. Зато нас је немогуће избројати. Ја се зовем Баба Кољобаба и ја сам алкохоличарка. Пошто су све Кољобабе будале, ја сам одлучила да вратим своје девојачко презиме – Старлета. И сад сам опет девојка. Тако ја мислим. Мада деда каже да је то делиријум треманс.

8. Свечано отварање путоказа (са срећном завршницом)

Дубока кољиторска шума. Одисеј (с њушком о рамену) и Милорад носе велику и шешку лимену шаблу-џушоказ. Сшусше шаблу (шомало шроизвољно, само да је шшо шре сшусше) ња се мало одмакну и осмошре је. Онда јој шоново шрићу и мало је закрену. На шабли је нашшис:

**Национални парк
КОЉИГОРА
all inclusive & all exclusive
ТАМО →**

МИЛОРАД: Што ми ниси рекао да се Гаврило изгубио. Ја сам мислио да хоћеш да ме...

ОДИСЕЈ: Увек кукаш кô жена. Ако те ударим овим кундаком, ћутаћеш до осмог марта. Стани тамо!

МИЛОРАД (*Мало се одмакне од џушоказа.*): Овде?

ОДИСЕЈ: Добро је. (*Свечано.*) Даме и господо, браћо и педери, окупили смо се овде да свечано отворимо наш нови путоказ. Ову значајну инвестицију обезбедио је Туристички савез Кољигоре и овај најсавременији путоказ ће сигурно бити снажан замајац у развоју туризма на овим просторима. Добродошли на Кољигору, где је небо високо, а рупе дубоке. Може аплауз.

Милорад ашлаудира њар секунди.

МИЛОРАД: Је л' могу сад да идем?

ОДИСЕЈ: Дођи мало овамо.

МИЛОРАД: Где?

Одисеј сшане иза џушоказа – шоре му се види шлава, а доле ноће шшод колена.

ОДИСЕЈ: Овде иза.

Милорад му шриће и сшане до њета. Сад се и њему виде само шлава и ноће.

МИЛОРАД: Ево ме. А шта ћу ту?

ОДИСЕЈ (*Скине џушку са рамена.*): Клекни.

МИЛОРАД: Немој, куме, молим те.

ОДИСЕЈ: Ђути, педеру.

МИЛОРАД: Али ти мрзиш педере! То што радиш је и парадоксално и контрадикторно!

ОДИСЕЈ: Милораде, немој да ме нервираш. Клекни и свирај!

И Милорад клекне и засвира. Не види се ништа јер се свирка одвија иза табле, али ако ћемо право, а хоћемо, по Одисејевом лицу се може закључити да Милорад уопште не свира лоше.

ОДИСЕЈ: То, куме!

9. Романса под крушком

Кољиторски проиланак, јуширо. А на проиланку две израслине. Као две вештачке сисе. Неједнаке. Непривлачне. На покретном месту. Али шу су, не могу се итно-рисати. На једној страни проиланка је искривљени пољски WC са црвеним срцем на вратима и црвеним болничким крстом на крову. Истод срца је нашта: САМО ЗА ОСОБЉЕ. И налепљен поштер толе жене. Врати клозета су закапанчена. На другој страни је ниско рахиично штабло крушке. Али плодова и лишћа скоро и нема – шу и тамо понека смежурана крушка и понеки уврнути листи. И кесе. Али, иако је воћка на самрти, животи на њој ипак буја – и штабло и тране густо су обрасли великим необичним ливама. О једну трану окачен је велики кавез за птице. У кавез је, уместио птице, заворена велика књижа. А између тој крушкољивској хибрида и пољској клозета развучена је жица на којој се суши велики бели чаршав.

Свуда по проиланку разбацани су пањеви: на једном пању стоји плински решо са шером и још неко посуђе, на другом је дијапројектор усмерен према чаршаву и велики акумулатор, преко шреће је пребачен неки хеклерај... Право мало домаћинство. Кољибайска база. И све је најнише уредно – и крушка и клозет и пањеви, чак и Дедин синоменик и шерје.

Лиза качи орану, али још увек крваву, месарску кецелу поред чаршава. Лиза је раздрљена и неочељна-

на, али веома женствена. И невероватно личи на по-којну Лану.

ЛИЗА (Певуши.): Мито, Мито, бекријо...

Одједном зајрми. Кољитора одјекује од трмавине, Лиза погледа у небо па ужурбано почне да скида чаршав са жице. Али, кад помери чаршав, иза њега угледа Гаврила са кофером у руци. Лиза се изненади и врисне. Па још једном. Па још једном.

Гаврило изађе из чаршава. Од њаг њих двоје обилазе једно око другој као две наконшрешене зверчице – само се чека која ће коју прва да заскочи.

ГАВРИЛО: Шта ти је?

ЛИЗА: Ништа. Волим да вриштим у друштву.

ГАВРИЛО (Загледа је.): Како ти личиш на једну...

ЛИЗА: Наркоманку.

ГАВРИЛО: Молим?

ЛИЗА: Све су наркоманке исте. И све су курве.

ГАВРИЛО: Нисам то хтео да кажем.

ЛИЗА: Онда извини. Можда та твоја и није курва, можда случајно личимо. Јеси ли гладан?

ГАВРИЛО (Оичињено је поштапа.): Боже, како личите. (Онда се шрине.) Шта?

ЛИЗА (Гласније.): Хоћеш ли да једеш?

ГАВРИЛО: Нећу, хвала.

ЛИЗА: Је ли с тобом све у реду? Изгледаш као да си се најео гована.

ГАВРИЛО: Па и јесам.

ЛИЗА: А хоћеш ли да јебеш?

ГАВРИЛО: Молим?

ЛИЗА (Још гласније.): Питам да ли хоћеш да јебеш?!

ГАВРИЛО: Не вичи, чујем.

ЛИЗА: Извини, мислила сам да си глуп. А и да јеси...

ГАВРИЛО: Шта би било да јесам?

ЛИЗА: Ништа. И глуви јебу.

ГАВРИЛО (*Насмеје се.*): Нисам глув, само ми је... чудно.

ЛИЗА: Па и зачуђени јебу.

ГАВРИЛО: Ниси ваљда стварно курва?

ЛИЗА: А шта бих друго овде била? Знаш како се каже:
Рај на небу, говно на земљи. А ја сам на земљи.

ГАВРИЛО: Кад ме је она што личи на тебе онако зајебала, није битно како, мислио сам... умро сам. Зато сам и дошао овамо. Да се сахраним. А онда, кад сам те угледао, помислио сам да се поново рађам. Све док ниси рекла да си и ти курва. Јеби га, мртворођенче.
Гаврило и Лиза приближе се једно другом на дах удаље-ности. Међу њима искри.

ЛИЗА: Ја ћу те дићи из мртвих. Данас је дан жалости – даћу ти и попуст.

ГАВРИЛО: А због чега је дан жалости? Због смака света?

ЛИЗА: Какав смак света? Славимо Дан државности. И хиљаду година без купатила.

ГАВРИЛО: Волео бих да ниси курва. И да је то што нудиш џабе.

ЛИЗА: Нећеш ни с попустом? А шта би ти – хоћеш да ја теби платим?

ГАВРИЛО: Онда бих и ја био курва.

ЛИЗА: Ја бих теби платила колико тражиш.

Гаврилове и Лизине усне су толико близу да њољубац делује неизбежно. Међу њима више нема места ни за дах. Али...

ЛИЗА: Има једна ствар... везана је за говна.

И тошово. Гаврило се одмакне. Као да је управо при-мио шамарчину. У сваком случају, ништа од њољубица.

ГАВРИЛО: Сад си наша да спомињеш говна. Једва сам прогутао то што си курва.

Сад се и Лиза наљути. Свађа. Дисцијанца.

ЛИЗА: Ја нисам курва.

ГАВРИЛО: Рекла си ми да јеси.

ЛИЗА: Па шта, и ти си мени рекао да си се најео говна. Осим тога, чак и да јесам курва, нисам рекла да волим што сам курва. Можда и ти волиш да једеш говна.

ГАВРИЛО: Можда и волим. Али тренутно сам сит.

ЛИЗА: Добро, онда ћемо сачекати да огладниш. Битно је да их волиш.

ГАВРИЛО: Е, па не волим.

ЛИЗА: Е, па ни ја нисам курва.

Крај свађе, пауза, иражи се начин да се дисцијанца укине.

ГАВРИЛО: А од чега живиш?

ЛИЗА: Бог брине о томе.

ГАВРИЛО: Бог ти је муштерија?

ЛИЗА: Рекла сам ти да нисам курва. Само сам... тржишно оријентисана. И што би бог плаћао курве? Кад се богу пријебе, он јебе. Кога хоће и кад хоће. Колико сам ја обавештена, за пар дана ће нас јебати све. А кад бог јебе, он разваљује. Неће остати ни говно на говнету.

ГАВРИЛО: А имаш ли још неког? Сем бога?

ЛИЗА: Ипак си заинтересован.

ГАВРИЛО: Нисам! Ако нећеш да ми кажеш, не мораш.

ЛИЗА: Јеси, јеси, заинтересован си. Чим мушкарца занима с ким се нека жена јебе, то значи да би и он да умочи. Знаш ко ме јебе? Муж. Јебе ме, храни ме, вређа и не да ми да се качим на акумулатор. Ал' ја се свеједно качим. То ми је бонус.

ГАВРИЛО: Па ти ниси никаква курва.

ЛИЗА: Ко није никакав?

ГАВРИЛО: Јебô те, теби све смета. Смета кад ти кажем да јеси курва, смета кад ти кажем да ниси. Како можеш бити курва ако се јебеш за храну и за струју? И за мало топле људске комуникације. То сви раде.

ЛИЗА: У сваком случају, мој муж каже да ми она ствар из очију вири. А он зна. Ја сам одлична курва.

ГАВРИЛО: Која ствар?

ЛИЗА: Комуникација. Богу најмилија.

ГАВРИЛО: А шта радиш осим... комуникације?

ЛИЗА: Кувам, кад имам шта, качим се на акумулатор, кад није празан, и чекам Месију. И сликам. Понекад.

ГАВРИЛО: Шта сликаш?

ЛИЗА: Религиозну тематику.

ГАВРИЛО: Па, да, логично. А шта ти је оно у кавезу?

ЛИЗА: Књига.

ГАВРИЛО: Видим да је књига, али зашто је држите у кавезу?

ЛИЗА: Зато што је опасна.

ГАВРИЛО: Шта је у тој књизи кад је тако опасна.

ЛИЗА: Чињенице.

ГАВРИЛО: Не разумем.

ЛИЗА: Чињенице су говно.

ГАВРИЛО: За тебе је све говно. Како више не запетљаш језик од толико гована?

ЛИЗА: Ако ти смета, што ми га ти не отпетљаш?

ГАВРИЛО: Можда и хоћу.

Гаврило и Лиза се поново приближе једно другом. Овај њих су многи одлучији.

ЛИЗА: Има још једна ствар везана за...

ГАВРИЛО: Ђути.

ЛИЗА: Ђутим.

И поново. Пољубе се. А онда се не њихају.

ГАВРИЛО: Ко си ти? Али стварно.

ЛИЗА: Лиза.

ГАВРИЛО: Од Мона Лиза?

ЛИЗА: Од Јелисавета.

ГАВРИЛО: То је неко кољигорско скраћивање.

ЛИЗА: Не квари.

ГАВРИЛО: Извини.

ЛИЗА: А ко си ти?

ГАВРИЛО: Гаврило. Од Ђоконда.

ЛИЗА (*Трине се.*): Који Гаврило?

ГАВРИЛО: Гаврило Кољibaба. Унук оног тамо окамењеног деде. И свемирске бабе. Која је очигледно стигла пре мене.

Сад је ред на Лизу да се одмакне. Али она се не одмакне, већ одгурне Гаврила.

ГАВРИЛО: Шта је сад?

ЛИЗА: Како можеш бити Кољibaба?!

ГАВРИЛО: Шта да радим кад јесам?

ЛИЗА: Кољibaбе су говна!

ГАВРИЛО: Ни ја не тврдим да су угледна фамилија, али ти га претера. А шта си ти, молим те?

ЛИЗА: Исто што и ти!

ГАВРИЛО: И ти си Кољibaба?

ЛИЗА: Јесам и срамота ме је. Али ти ниси требао да будеш! Гаврило Кољibaба. Ти си онај којег чекамо.

ГАВРИЛО: Зашто ме чекате?

ЛИЗА: Зато што си посебан. Чућеш на вечери кад се сви окупимо.

ГАВРИЛО: А шта ћемо сад?

ЛИЗА: Не знам. Никад не бих помислила да си и ти говно. А јеси.

ГАВРИЛО: Ни ја никад не бих помислио да си ти курва.

ЛИЗА: А јесам. Али за тебе је цабе.

ГАВРИЛО: Шта је цабе за мене?

ЛИЗА: Све.

Поново крену једно ка другом.

ГАВРИЛО: Ово је скоро инцест.

ЛИЗА: Знам.

Гаврило и Лиза се споје и пољубе. Одлучили су. Оцеи се не пуштају.

ГАВРИЛО: Курво.

ЛИЗА: Говно једно.

Поново се пољубе. Неће у шуми одјекне пуцањ. И црекине пољубац.

ГРУПНА ТЕРАПИЈА, ТРАНСКРИПТ 2. (СУБЈЕКТ: ОДИСЕЈ)

ОДИСЕЈ: Ја се зovem Одисеј Кољибаба, имам повремене амнезије, пренаглашен и некритичан сексуални нагон и патолошки сам зао. А што је најгоре, понекад сам и мало нервозан. Деда каже да моја анксиозност потиче од тога што нисам у стању да се емотивно вежем. Ја мислим да је главни проблем у томе што су Кољибабе недисциплиноване будале. А ја волим војничку дисциплину – редовно се бријеш, редовно одржаваш оружје, једеш шта имаш, сереш где стигнеш, пуцаш у све што се креће и јебеш све што заробиш. Рат је стопут бољи од мира. Само треба бити у форми. Ја се зovem Одисеј Кољибаба и убио сам и силовао више људи и животиња. Али не сам. Нас је двојица. Један мрзи људе, други животиње.

10. Месија међу свињама

Дубока кољигорска шума, сушон. И кесе. Гаврило и Лиза седе поред дубоке рупе у крвавим месарским кесељама. Гаврило великим месарским ножем деље неки шпацић, а Лиза истим шаквим ножем показује Гаврилу одакле ветар дува.

ЛИЗА: ... и зато што ветар увек дува са леве стране, све на Кољигори нагнуто је удесно.

ГАВРИЛО: Ветар је источни, западни, северни... Како може бити леви и десни? Ако гледаш одавде, др-

веће јесте нагнуто удесно, али ако гледаш са друге стране, онда је улево.

ЛИЗА: А што бих гледала са друге стране кад је и тамо пустош? Недавно су странци хтели да граде школу. Али смо се побунили. Праве демонстрације. И транспаренте смо имали: Ко другоме школу гради нек сам у њу иде.

ГАВРИЛО: Зашто сте се бунили?

ЛИЗА: На Кољигори нема деце. Него влада хтела да заврне будале из иностранства. А онда су почеле ове катаклизме па су сви одустали. Имамо ми своју школу – Одисеј држи школу у природи. Има и дијапројектор.

ГАВРИЛО: Одисеј? Одисеј Кољибаба?! А коме држи предавања ако немате деце?

ЛИЗА: Никоме. Вежба. Хоће да остане у форми ако их буде. Али деце овде бити неће. Из те рупе у коју он гађа деца не излазе.

ГАВРИЛО: У коју рупу гађа?

ЛИЗА: Није важно. Углавном, немамо ништа. Док Баба није дошла, нисмо ни радио имали. Пустош. А ово је центар Кољигоре.

ГАВРИЛО: Како ли тек изгледа периферија?

ЛИЗА: Изгледа исто. Кад има ветра можеш да гледаш кесе како лете, а кад нема... онда гледаш у рупу. И чекаш. Тебе.

ГАВРИЛО: Чекаш и гледаш у рупу. Тако Ескимима лове фоке. (*Нагвирује се.*) Изгледа дубоко.

ЛИЗА: Полако, упашћеш.

ГАВРИЛО: И, шта има унутра?

ЛИЗА: Више ништа. Али ми свеједно редовно гледамо.

ГАВРИЛО: А шта је било?

ЛИЗА: Некад је то била вучја јазбина.

ГАВРИЛО: Довела си ме пред вучју јазбину?!

ЛИЗА: Нема их више. Сад је ту свињац. Али ни свиња више нема. Већ три месеца цабе дежурамо.

ГАВРИЛО: А где су свиње? Појели их вукови?

ЛИЗА: Ми смо их појели. Вукови су побегли раније, кад су свиње дошле.

ГАВРИЛО: Каква је то свиња које се вук боји?

ЛИЗА: Домаћа кољигорка. Јесте била мало дивља, али је давала квалитетне чварке. Овде су сви дивљи.

ГАВРИЛО: Ја овде нисам видео никог сем нас. И кеса.

ЛИЗА: Имали смо ми и комшије. А комшије су држале краве. Ја веће зло нисам запамтила.

ГАВРИЛО: Пудлице су горе.

ЛИЗА: Знаш ли ти колико је кравље говно?

ГАВРИЛО: И?

ЛИЗА: Шта и?

ГАВРИЛО: Шта је било с комшијама?

ЛИЗА: Побегле.

ГАВРИЛО: Од свиња?

ЛИЗА: Што би комшије бежале од свиња?

ГАВРИЛО: Онда су побегле од вукова. Прво су вукови отерали комшије, а онда су свиње отерале вукове.

ЛИЗА: Ни близу.

ГАВРИЛО: Добро, од кога су онда комшије побегле?!

ЛИЗА: Од нас. Од Кољибаба.

ГАВРИЛО: А краве?

ЛИЗА: Краве су раније поцркале. Зато што су јеле гљиве.

ГАВРИЛО: Каква је то прича, јебџ те?! Кџ да бабу слушам. Комшије су давале кравама гљиве?!

ЛИЗА: Нису комшије, ми смо.

ГАВРИЛО: Овде су, изгледа, вукови најпитомији.

ЛИЗА: Знам и ја бити питома. Кад хоћу.

ГАВРИЛО: А хоћеш ли?

ЛИЗА: Ти одлучи. Ја сам се већ навукла на тебе.

Гаврило зајрли Лизу руком којом држи нож. Онда и Лиза зајрли њџа. Руком којом она држи нож. Па се џољубе. Полако, нежно. А онда џроради сџрасџ – дохвати се и рукама и нојама и ваљају око рује. И љубе се, сџрасно. И јрле се. Ножевима. Или је секс или је раџ – ако ћемо јраво, шешко је џроцениџи. Нејде у шуми огјекне јуцањ. Нејде близу. И џрекине џољубац.

ГАВРИЛО: Ко то стално пуца?

ЛИЗА: Одисеј.

ГАВРИЛО: Одисеј?

ЛИЗА: Мој муж. Кад му дође оно његово, он пуца. А ако му не удовољиш, може свашта да ти уради. Боље да ја то средим.

ГАВРИЛО: Шта да средиш?

ЛИЗА: Није важно. Ти само пази да нешто не излети из рупе.

ГАВРИЛО: Шта да излети?

ЛИЗА: Фока, блесане. Фока људождер. Ево ти и мој нож.

ГАВРИЛО: Ја ни пудлице нисам смео ништа.

Лиза џоново џољуби Гаврила. Нежно, без ножа.

ЛИЗА: Ми се волимо, Гаврило. Запамти то.

Онда огјекне још један јуцањ. Још ближе нејо јрви јуџ. Лиза ојрчи у шуму. Гаврило јледа за џом.

ГАВРИЛО: Запамтићу.

ЛИЗА (Нејде из шуме.): Фуј, колико говно!

Гаврило јређе јрсџом јреко ошџрице једној ножа – задовољан је њџовом ошџрином. Онда се ојрезно најне над рују.

ГАВРИЛО (Оклизне се и ујагне у рују.): Аааааа!

У џом џренуџку из шуме бане Милорад – и он носи месарску кецељу и нож за џојасом.

МИЛОРАД (Брише ноју о џраву.): А, колико је...

ГАВРИЛО (Из рује.): Еј, има ли кога горе?!

МИЛОРАД (*Дотраби нож.*): Свиње проговориле! (*Најне се над рују, ойрезно.*) Хало, свињо, јави се!

ГАВРИЛО (*Из рује.*): Јеси то ти, невидљиви?

МИЛОРАД: Гаврило! Шта радиш унутра?

ГАВРИЛО (*Из рује.*): Кречим, јебџ те! Упао сам! Ал' смрди овде.

МИЛОРАД: То сам ја, угазио сам у нешто. Хоћеш да изађеш?

ГАВРИЛО (*Из рује*): Глупље питање још нисам чуо.

МИЛОРАД: Ја сам ти најбољи пријатељ, Гаврило. Запамти то.

ГАВРИЛО (*Из рује.*): Запамтићу. А сад ме вади.

МИЛОРАД: Не могу сам да те извучем. Идем да потражим неког. (*Оглази у шуму.*) Сад ћу ја.

ГАВРИЛО (*Из рује.*): Како да доведеш неког кад те нико не види? Нађи неку грану па ми спусти. Сад и не смрди толико. (*Пауза.*) Јебџ те, па он је отишао. Еј! Еееееј!

11. Брачна идила (са срећном завршницом)

Кољибарска шума, близу йројланка. Сушон је и сунце је ниско. Иза чаршава, у сунчевом конйрасветљу, йрилично се јасно виде две силуете: Одисеј стоји и држи пушку уйерену у Лизу која клечи испред њеа. Сйрема се фелацио.

ЛИЗА: Нећу.

ОДИСЕЈ: 'Ајде, Лизалице моја, то је божја воља.

ЛИЗА: Није. И нећу.

ОДИСЕЈ: Како нећеш? Досад си увек хтела.

ЛИЗА: Е, сад нећу. Склони бар ту пушку.

ОДИСЕЈ: Знаш да тако волим.

ЛИЗА: Е, па, ја не волим. И нећу. Хоћу развод.

ОДИСЕЈ: Добићеш развод! За пет минута. Али дотад сам ти још увек муж. Свирај!

И Лиза засвира.

ОДИСЕЈ (*Силуета.*): То, Јелисавета!

ГРУПНА ТЕРАПИЈА, ТРАНСКРИПТ 3. (СУБЈЕКТ: МИЛОРАД)

МИЛОРАД: Ја се зовем Милорад Кољобаба и двоструко сам поремећен – ја сам и хомосексуалац и интелектуалац. Све Кољобабе су будале, али ја важим за највећу: Педер и то начитан. Другим речима – изрод. Деда каже да ја, заправо, и немам ниједан стварни поремећај и да је узрок свих мојих проблема то што сам припадник мањине, али ја мислим да су будале у праву и да Милорада Кољобабу чека ужасна будућност.

12. Кољибапски противгуштерски пројектил клезет-ваздух

Кољибарски йројланак, сушон. Све је на свом месту, осим што у кавезу који виси на штаблу више нема књије. Дијајројектор је укључен – на чаршаву је йројектован Лизин “иконописачки” цршеж. Цршеж је дечји и наиван – йриказује светиој Георгија на коњу чије је коље, уместио аждаје, йробуразило белу йуглицу.

Слајд:



Лиза је у акумулатор који најчешће пројектор убола две виљушке и шресе се – мало од стире, мало од јецаја. И ужива и пати. А слика на чаршаву подржава.

ЛИЗА (Тресе се и јеца – права електрична нарикача.): Јој, Гаврило! Јој, љубави, јој, говно моје! Ајоооој! Јој, Гаврило! Остаде ти међу свињама! Ајоооој!

Онда се акумулатор испразни – дијапројектор се искључи, а Лиза престане да се шресе. Из шуме се појави Одисеј носећи Гаврила на леђима.

ОДИСЕЈ: Шта толико завијаш, занемела дабогда?! Мислио сам да су се вукови вратили.

ЛИЗА: Спасио си га!

Одисеј баца Гаврила као врећу па крене да брише цицелу о шраву, а Лиза пријичи Гаврилу и почне да га љуби.

ОДИСЕЈ: Никад у веће говно нисам угазио. И смрди к'о да је покварено.

ЛИЗА: Гаврило мој.

ГАВРИЛО (Извлачи се.): Добро, добро, полако. (Онда мљацка, процењује укус Лизиног пољупца.) Шта си то јела?

ОДИСЕЈ: Банану, шта би друго. (И даље брише цицелу.) К'о да је од диносауруса, у пичку материну. Има два метра у пречнику. Шта ће тек бити кад се разгази...

ГАВРИЛО: Откуд на Кољигори банане?

ОДИСЕЈ: Ја их узгајам. (И даље брише цицелу.) И не можеш га скинути, квалитетно... к'о да је увозно. Потпуно непознато. К'о да нам је мало познатих.

ГАВРИЛО: Е, то бих баш волео, да видим кољигорску банану.

ЛИЗА: Не би, веруј ми.

Одисеј одустане од брисања па покуша да укључи пројектор.

ОДИСЕЈ: Ево га, црк'о тотално. (Лизи.) И како ја сад да држим наставу? Је ли, распуштенице? Е, што волим што смо се развели...

ГАВРИЛО: Он је Одисеј?! И ти си с њим била...

ЛИЗА: Морала сам некако да се смирим. Мислила сам да никад више нећу видети Гаврила.

ОДИСЕЈ: Није ти то седатив, то је наставно средство. Сад ћу морати све усмено да предајем.

Гаврило приђе пољском клозету и покуша да скине каишанац.

ОДИСЕЈ: Шта радиш то?

ГАВРИЛО: Треба ми кључ.

ОДИСЕЈ: Не можеш ту, то је војни објекат. Иди у шуму.

ГАВРИЛО: Мени личи на клозет.

ОДИСЕЈ: Види се да си цивил. Личи на клозет, ал' није клозет. То је камуфлажа. Рат је наука, Гаврило. Ако икад кренеш у рат, а кренућеш – без мене не иди. Запамти то.

ГАВРИЛО: Запамтићу. Могу ли бар папир да добијем?

ОДИСЕЈ: Шта ће ти папир, обриши се травом.

ЛИЗА: Не, не, не, немој травом. Ти си градско дете, можеш да се оједеш. Боље кесом.

ОДИСЕЈ: Ја сам се у твојим годинама копривом брисао.

ГАВРИЛО: Добро, сачекаћу.

Из шуме се појави Баба у колицима. Загихана је.

ОДИСЕЈ: Шта ти је, Баба?

БАБА: Једва сам живу главу извукла. Свашта сам видела, али овако нешто...

ГАВРИЛО: Је л' те неко напао?

БАБА: Заседа. Упала сам у живо блато. Јесте некад видели инвалида у живом блату?

ЛИЗА: Нисмо. Ал' бисмо волели.

ОДИСЕЈ: У шта си упала, Баба? Да се није неко убацио?

БАБА: Заглавила сам се у говно. Ал' то није говно, то је нешто толико...

ЛИЗА: Хајде да га крстимо.

ГАВРИЛО: Кога да крстимо?

ЛИЗА: Говно. Пре него што га кроз не разгазимо. Ко ће да буде кум?

ОДИСЕЈ: Да се окумимо с говнетом? Кумство је светиња.

ЛИЗА: И то каже човек који је убио Милорадовога кума и на силу преузео кумство.

ОДИСЕЈ: То је друго. Моје кумство с Милорадом је ратни плен.

БАБА: Ту је у праву. Не може педер сам себи да бира кума.

ГАВРИЛО: А да ви мени ипак дате кључ од клозета?

ЛИЗА: Чекај, Гаврило. Сад крстимо ово говно. Твоје нек' стане у ред.

ОДИСЕЈ (*Чује нешто, погледа у небо.*): Гуштери.

ЛИЗА: Ал' си смислио име, свака част. Нећемо ваљда да га назовемо по највећем непријатељу. И то још у множини.

БАБА (*Лизи.*): Где да окачим гаће?

ЛИЗА: Најбоље нигде. Бојим се да Кољигора не одједри.

БАБА: Видећемо ко ће да одједри.

Сад и остали чују неко брујање које долази с неба.

ОДИСЕЈ: Гуштери! Узбуна!

ГАВРИЛО: Какви гуштери?

Лиза приђе узмиреном Гаврилу и зајрли ња, Одисеј извади кључ из џепа и јанично откључава клозет.
Брујање је све ближе.

БАБА (*Одисеју.*): Брже мало, ниси инвалид! (*Гаврилу.*)
Гаврило, сине, ти само диши.

ГАВРИЛО: Зашто да дишем, шта се дешава?

ОДИСЕЈ (*Усије да откључа клозет.*) Е, сад ћу да вам се најебем мајке.

Одисеј уђе у клозет и зајвори се. Кров клозета се отвори (Одисејевом руком) и из клозета покуља густ црни дим.

БАБА (*Зграби маску за кисеоник.*): Моримагла!

ЛИЗА: Барут, баба, барут. Немој да плашиш Гаврила.

Гаврило почне да кашље, а онда нешто зашупњи. Из клозета севне ватра – Одисеј је лансирао ракету. Гаврило се јаче прибије уз Лизу, а отарављени Одисеј кашљући испушта из клозета.

ОДИСЕЈ: Лансирано!

Ракета звижди небом, сви нешто праће њену пуцању. Неде високо одјекне експлозија и небо засветли.

ОДИСЕЈ: Погодио сам! Баба, погодио сам! Рат је мајка!

Баба, Лиза и Одисеј почну да се њрле и радују, а онда сложено запевају. Гаврило их забезекнуто гледа.

БАБА, ЛИЗА И ОДИСЕЈ (*певају*)

Убиј, убиј, убиј гуштераа, гуштераа, гуштера-а-а!

Убиј, убиј, убиј гуштераа, гуштераа, гуштера-а-а!

Одједном, сасвим неочекивано, с неба падне набрекла најлонска кеса. Директно Гаврилу на главу. Гаврило падне, а Лиза врисне и баца се на њега.

ЛИЗА: Гаврило! Гаврило, реци нешто!

ГАВРИЛО (*Придиже се, њрља главу.*): Какав сам ја коњ.

ОДИСЕЈ: Гаврило је готов. Сишао је с ума. А ми га толико чекали. И цивиле бомбардују, мамицу им гуштерску...

ЛИЗА (*Одисеју*): Ти си сишао с ума! (*Гаврилу*.) Биће све у реду.

БАБА: Гаврило, сине, немој да се секираш. Ако си коњ, коњ си. Бићеш мало коњ па ће да прође.

ГАВРИЛО: Неће да прође док не одем одавде. Коњ сам јер сам дошао на Кољигору.

ЛИЗА: Добро му је! (*Грли и љуби Гаврила*.) Како си нас уплашио.

ОДИСЕЈ: Мада у ратним условима уопште није лоше да човек мало попизди.

ГАВРИЛО: Дај да бар видимо шта је у тој кеси.

ОДИСЕЈ: Чекај. Можда је минирано.

ГАВРИЛО: Ово је обична кеса.

ГАВРИЛО: Можда је кеса, а можда те и изненади – јеси некад чуо за мине изненађења? Кад сам ја био на фронту, ми смо пунили змије отровнице барутом и сачмом па их пуштали у непријатељску позадину.

ГАВРИЛО: Пунили сте змије барутом?!

ОДИСЕЈ: Никад ниси чуо ни за распрскавајуће змије? Е, јеси цивил... То је мој изум – комбинација експлозивног средства и бојног отрова. Зато ме и траже.

ГАВРИЛО: Ма, то је кеса.

БАБА: Чекај!

ГАВРИЛО: Шта је сад?

БАБА: Да се ја мало одмакнем.

Баба се одмакне, Гаврило узме кесу и оћвори је. Онда извади џуну шаку ланчића и наруквица из кесе.

ГАВРИЛО: Бижутерија.

ЛИЗА (*Приђе и њочне да пребире њо кеси*): Има баш добрих комада.

ОДИСЕЈ: Бижутерија? Је л' ти видиш како они нас понижавају? Па шта смо ми овде? Неки дивљаци из Полинезије? Ескимима? (*Гледа у небо, виче*.) Ми смо

цивилизација, мајку вам јебем репату! Култура! Нисте дошли на сафари, јебем ли вам...

БАБА (*Улега нешто на небу*): Ено једног!

ОДИСЕЈ: Где?

БАБА: Ено тамо. Види како полако пада.

ОДИСЕЈ: Е, ти си мој.

Одисеј дограби џуну и оћрици у шуму. Остали праће што некој који пада.

ЛИЗА: Пашће тачно у говно.

ГАВРИЛО: Је л' могу сад у клозет?

ЛИЗА: Иди, љубави, сад могу и цивили.

ГАВРИЛО: Добро. (*Крене, ња засћане њред њостером толе жене*.) Види ово – проплакао порно постер.

БАБА: Кад икона проплаче... То је то. Пророчанство.

ГАВРИЛО: Ово је вама икона? (*Одједном одскочи и врисне*.) Ааа!

ЛИЗА: Шта ти је?

БАБА: Пљунула га икона. Поштовање, Гаврило, поштовање.

ГАВРИЛО: Изгледа да ме је посрала птица.

ЛИЗА: То је овде нормално. Говна одозго, говна одоздо.

БАБА: А у средини посрани Кољибаба. То се зове кољибапски сендвич.

ГАВРИЛО: Значи, да идем?

ЛИЗА: Иди.

ГАВРИЛО: А шта ако оног што пада ветар нанесе на мене?

ЛИЗА: Онда сачекај да га поремећени улови.

ГАВРИЛО: Не могу више да чекам! И како да знам кад га је уловио?!

ЛИЗА: Чућеш.

У шуми одјекне џуцањ. Гаврило оћрици у клозет.

БАБА: Уловио га је.

13. ПОСТУПАЊЕ СА РАТНИМ ЗАРОБЉЕНИЦИМА (СА СРЕЋНОМ ЗАВРШНИЦОМ)

Кољиторска шума, близу пројланка. Сунџон је и сунце је ниско. Иза чаршава, у сунчевом контрастном светлу, прилично се јасно виде две силуете: Одисеј стоји и држи пушку уперену у неко створење са огромним крилима на леђима које клечи испред њега. (То крилато створење лако би могло бити анђео. Или крилати туштер. Или неки други сличан ђаво.)

ОДИСЕЈ (*Силуета*): Колико вас има и јесте ли сви крилати?

Анђео нешто неразумљиво мумла.

ОДИСЕЈ (*Силуета*): Правимо се луди, је ли? Мало смо прегризли језик кад смо пали па не можемо ништа да признамо? Е, ту сте се зајebали – ја за те командоске форе знам сто година. (*Почиње да грџа анђела.*) А шта ти је ово? Је л' ти то права сиса или камуфлажа?

Анђео нешто неразумљиво мумла. Буну се.

ОДИСЕЈ (*Силуета*): А? Шта? Ма знаш шта – кад ниси фер, нећемо ни да причамо. Ионако не разумем окупаторски језик. А и боли ме курац шта ћеш да кажеш. Знаш ја шта ћу с тобом. (*Одисеј ошкочица шлиц – ошкочи се спрема фелацио.*) 'Ајде, свирај! (*Уперу пушку у анђелову главу.*) Свирај кад ти кажем!

И анђео засвира.

ОДИСЕЈ (*Силуета*): То, гуштерчино!

Неко укључи радио.

РАДИО (Спикерка): Авионска модна ревија познатог светског брeнда *White hot angels* инспирисана нашим традиционалним фолклором и средњовековним црквеним фрескама завршила је трагично. Авион са манекенкама срушио се изнад планине Кољигора и претпоставља се да нема преживелих. Вероватни

узрок пада летелице је густа магла у комбинацији са метеорском кишом, мада има и спекулација да је авион оборен адаптираном противградном ракетом земља-ваздух.

Неко промени станицу.

РАДИО (Покојна Лана): Адаптација адаптације:

Неко укључи радио.

ГРУПНА ТЕРАПИЈА, ТРАНСКРИПТ 4. (СУБЈЕКТ: ЛИЗА)

ЛИЗА: Ја се зовем Јелисавета Кољобаба и ја сам фанатик. Деда каже да сам ја такозвани рођени зависник и да је то повезано са структуром моје личности. У праву је: Све што сам пробала – на све сам се навукла. А пробала сам свашта – и од хемије и од физике. И лечили су ме, није да нису. И пре деде. Чак и електрошоковима. И шта се догодило? Ја сам се и на електрошокове навукла. И на dedu и на гљиве и на бога и на смак света... на све сам навучена. А највише на Кољобабе. Све су Кољобабе навучене на Кољобабе. Кољобабе су рођене дрогиране. И луде. Ја сам Јелисавета Кољобаба и зову ме Лиза. Зову ме и Лизалица. Мада на то нисам навучена. Једино на то нисам. Али дилери јесу. Сигурна сам да ће ми Кољобабе доћи главе. Предозираћу се. Али шта ћу кад не могу да се скинем. И сигурна сам да ћу, чим први пут умрем, хтети још.

14. ПОСЛЕДЊА ВЕЧЕРА

Кољиторски пројланак, ноћ. Све Кољобабе су ту (Гаврило, Баба, Лиза, Одисеј, чак и Милорад). Вечерају. На једном њању је велика шерпа, а преко највеће њања положили су Дедин сиоменик – то им служи као сто. На осталим њањевима седе. Осим Бабе – она је у ко-

*лицима. А на колицима, на врху шишке за коју је за-
качена боца са инфузијом, Баба је разавела своје от-
ромне таће. Застава на јарболу. Гаће на шишају.*

ОДИСЕЈ: У реду, погрешо сам. Али откуд сам ја могао знати да то није гуштер већ манекенка? Да макар није набила она крила на леђа. Ја само знам да сам имао најбољу намеру.

БАБА: Јеси. Да убијеш.

ОДИСЕЈ: А ти си знала, је ли?

БАБА: Друго сам ја, ја сам болесна.

ЛИЗА: Гуштери, манекенке... све је то исто. То ни мајка више не распознаје.

Сви се смејуље. Помало љивасио.

ОДИСЕЈ: Шта си ти радила са овим гљивама? К'о да си их мучила.

ЛИЗА: Такав је рецепт.

ГАВРИЛО: Мени је баш укусно.

БАБА: Диши, Гаврило, диши. Не знаш ти шта су гљиве.

ОДИСЕЈ: Могли смо и фоку да убацимо. Кад нема свињетине.

МИЛОРАД: А чим би намамио фоке?

ОДИСЕЈ: Сардином.

*Сви њрсну у смех. Гаврилу није јасно зашто је све то
толико смешно. Али смешно је. Прорадиле гљиве.*

ГАВРИЛО (Милораду.): Значи, ипак те виде. Знао сам. Личиш ми на једног момка са радија.

МИЛОРАД: Је л' тај био педер?

ГАВРИЛО: Мени је личио на педера.

ОДИСЕЈ: И мени.

ГАВРИЛО: Откуд ти знаш о коме ја говорим?

ЛИЗА: Сви су педери исти.

БАБА: К'о црнци. Ха, ха, ха...

*Сви се смеју. Гљиве су толико завладале ситуацијом.
И сви су луди – мало свако за себе, мало заједно с ос-
шалима.*

ЛИЗА: Некад су Кољибабе сваки дан јеле гљиве.

ОДИСЕЈ: Штета што се ја тога не сећам.

БАБА: Ми смо заборавили, али гљиве памте.

ГАВРИЛО: Ал' ударају... Ганца је ништа.

МИЛОРАД: К'о земљотрес.

ОДИСЕЈ (Дојраби њушку.): Где је земљотрес?

ГАВРИЛО: Неће ваљда земљотрес?

ЛИЗА: Неће. Али ја бих га разумела да хоће.

БАБА: Ове године нам је дан жалости баш успео. Ти са-
мо диши, Гаврило.

15. КОЉИБАПСКА МОЛИТВА (ГУШТЕРУ НАШ)

ЛИЗА: Заборавили смо да се помолимо. 'Ајде, баба.

БАБА (Моли се.): О, гуштери који сте на небесима, не силазите.

ОДИСЕЈ (Моли се.): Јер су доле организми.

ЛИЗА (Моли се.): Јер је доле комуникација.

БАБА (Моли се.): Јер је доле рат.

МИЛОРАД (Моли се.): Јер је доле говно.

ОДИСЕЈ (Моли се.): Јер су доле Кољибабе.

БАБА (Моли се.): О, гуштери који сте на небесима, не силазите.

МИЛОРАД (Моли се.): Јер доле све смрди.

ЛИЗА (Моли се.): Осим комуникације. Она не смрди.

МИЛОРАД (Моли се.): Осим кад се дуго не купа.

БАБА (Моли се.): О, гуштери који сте на небесима, не силазите.

ОДИСЕЈ (Моли се.): Јер доле све смрди. Бар понекад.

МИЛОРАД (Моли се.): Осим говнета.

ЛИЗА (Моли се.): Говно смрди увек.

БАБА (Моли се.): Говно је карактер.

БАБА, ОДИСЕЈ, ЛИЗА, МИЛОРАД (*Моле се.*) Амин!

ГАВРИЛО: Шта?!

БАБА, ОДИСЕЈ, ЛИЗА, МИЛОРАД: Амин!

ГАВРИЛО: Ви сте сви луди. Све вас треба послати на терапију.

Гаврилове речи појоде остале Кољибабе и њихово весело лудило одједном пређе у неку фантасистичку озбиљност – изгледа да је његово помињање терапије деловало терапеутички. Или је само лудило пошало озбиљно.

14. ФОТОГРАФИЈА ЗА ПОРОДИЧНИ АЛБУМ

ОДИСЕЈ: Све Кољибабе су луде, Гаврило. А и ти си Кољибаба.

ЛИЗА: А то значи да си и ти луд као и ми.

ОДИСЕЈ: Луд и поносан.

БАБА: Глуп си ако ниси луд. Ти си наш Месија. Зато смо морали да те убедимо да дођеш. На све начине.

ГАВРИЛО: То значи... испао сам глуп к'о курац.

БАБА: Курац, к'о курац. Глупљи.

ЛИЗА (*Зајрли Гаврила.*): Све то није важно. Важно је да си ту.

ГАВРИЛО: Како није важно? Каква сам ја будала...

ОДИСЕЈ (*Зајрли Гаврила.*) Будала, него шта. Крв није вода. Битно је да си стигао на време.

ГАВРИЛО: На време за шта?

ЛИЗА: За пророчанство.

ГАВРИЛО: Какво пророчанство?

ЛИЗА: Најмлађи Кољибаба на небо ће се успети и гуштере поразити. А то си ти.

ГАВРИЛО: Ја?

ЛИЗА: Ти, љубави.

МИЛОРАД: Не веруј јој, Гаврило. Тебе овде нико не воли.

БАБА: Тебе нико не воли, будало! А Гаврила сви воле.

ЛИЗА: Поготово ја.

ОДИСЕЈ: И ја.

БАБА: И Баба. А волео би га и ти да си прави Кољибаба.

МИЛОРАД: Ја и нисам Кољибаба! А нисте ни ви!

ЛИЗА: Милораде, немој да плашиш Гаврила.

МИЛОРАД: Не треба он мене да се боји, већ вас. Ви сте убили деду.

ГАВРИЛО: Ко је убио деду?

МИЛОРАД: Ови овде.

БАБА: Игнориши га, Гаврило. Деду су однели гуштери.

МИЛОРАД: Не дозвољавам да ме ико више игнорише! Они су убили и Лану. И твоје дете у њој.

ГАВРИЛО: То није било моје дете. Лана ми је сама рекла. (*Баби.*) Нисте ваљда стварно убили Лану?

БАБА: Морали смо. За сваки случај.

ГАВРИЛО: Али зашто?!

БАБА: Ако је тај радио-аматер у њеном стомаку био стварно твој, онда би он био најмлађи Кољибаба. А како би он остварио пророчанство?

ОДИСЕЈ: Зато смо морали да убијемо Лану. И њу и Хламидију.

ГАВРИЛО: Коју сад Хламидију?

ЛИЗА: Неку тамо, није важно.

МИЛОРАД: Вама никад није важно кад неко убије педера.

ОДИСЕЈ, БАБА, ЛИЗА: Ћути, педеру!

ОДИСЕЈ: Овако је боље.

ГАВРИЛО: Шта је боље?! Убили сте ми девојку и сад очекујете од мене да се попнем на небо и да побијем неке гуштере! Гуштери не постоје!

ЛИЗА: Гаврило, сад имаш мене.

МИЛОРАД: Чекај, чекај, ја нисам рекао да гуштери не постоје.

ГАВРИЛО: Ко си ти, јеб’о те?! Таман сам помислио да си ти једини нормалан, а и ти кажеш да гуштери постоје!

МИЛОРАД: Ја сам ти најбољи пријатељ. Кад кренеш горе, поведи и мене. Горе ће ти сигурно требати интелектуалац.

ЛИЗА: Што тебе? Гаврило и ја се волимо. Логично је да поведе мене.

ОДИСЕЈ: Ако ће неког да води, водиће мене. Ово је рат, а Гаврило је цивил.

БАБА: Гаврило, сине...

ГАВРИЛО: Доста! Доста. Живот сте ми засрали.

МИЛОРАД (*Приђе и зајрли Гаврила.*): Они, Гаврило, не ја. Они су и теби и мени засрали живот. А сад хоће и апокалипсу да упропасте.

ОДИСЕЈ (*Милораду.*): Кад си почео да радиш за гуштере, издајниче?

ЛИЗА (*Гурне Милорада.*): Кољибабе нису ништа засрале, Кољибабе су рођене у говнима!

МИЛОРАД: Гаврило, ти ниси Кољибаба.

ГАВРИЛО: Ја нисам Кољибаба?

МИЛОРАД: Ниси. Ни твоји родитељи нису били Кољибабе. Били су дедина пацијенти као и они. Само је деда био Кољибаба.

ГАВРИЛО: О чему он то прича?

БАБА: Игнориши. Луд је.

МИЛОРАД: Нико овде није Кољибаба. Узео сам дедину књигу из кавеза. Тамо све пише. “Патологија колективитета, синдром Кољибаба – појединачне историје болести”. Илузије, делузије, психозе, неурозе, фобије, болести зависности, опсесивно компул-

зивни и манично депресивни облици, анксиозност, болести зависности, нарцизам, агресивност, патолошко лагање, пасивна агресивност, митоманија, параноја и сексуална дисфункционалност – то смо ми! И сви смо тамо! Све луде и поносне Кољибабе. Које не постоје.

Све луде и поносне Кољибабе занеме. Мук шраје гуто, иредуто.

ОДИСЕЈ: Ниси смео да дираш дедину књигу, Милораде. Требало би да те убијем, а за срце си ми прираст’о.

БАБА (*Узме џушку од Одисеја.*): ‘Ајде, децо, да се сликамо.

Сви се весело пошпроје испред Бабе. Једино Гаврила Лиза мора да одвуче као зомбија.

БАБА: Јесте ли спремни? Ви дајте знак, а ја ћу да окинем.

ГАВРИЛО (*Лизи.*): Чиме ће да нас слика?

ОДИСЕЈ: Може, Баба, пуцај.

БАБА: Шта, пуцај? Нисмо на стрељању. Каже се птичица.

ОДИСЕЈ: У реду, Баба, спремни смо.

ГАВРИЛО (*Лизи.*): Она држи пушку.

ЛИЗА: Не бој се, Гаврило.

БАБА: Је л’ може? Сад!

ОДИСЕЈ: Птичји организам!

БАБА: Какав птичји организам? Не може тако.

ОДИСЕЈ: Што не може?

БАБА: Ја сам рекла птичица.

ОДИСЕЈ: Па и ја сам.

БАБА: Птичји организам су две речи. Реци једну, било коју, али једну.

ОДИСЕЈ: Било коју?

БАБА: Било коју.

ОДИСЕЈ: Добро. Је л’ може одмах?

БАБА: Може.

ОДИСЕЈ: Једна реч?

БАБА: Једна.

ОДИСЕЈ: Значи, ти си спремна.

БАБА: 'Ајде већ једном!

ОДИСЕЈ: Фока!

У шом шренушкџу, као њо команди, сви се њомере корак усшрану и одмакнџу се од Милорада (једино Гаврила Лиза одшџура). Кад Милорад осшане сам, Баба шришисне обарачи – њушка шруне, Милорад се скљока. Гаврило је зшрануш.

ГАВРИЛО: Што убисте човека?

БАБА: Рекао нам је да нисмо Кољџбабе.

ГАВРИЛО: Па?

ЛИЗА: Тако ми лечимо кризу идентитета.

ГАВРИЛО: Пушком?!

ОДИСЕЈ: Традиционална медицина.

19. МАМУТ, ДОДО И МИ (ХИМНА У МАГЛИ)

Кољџторски шроиланак, нош. Кољџбабе још увек сшџоје у њоложају за “фошџографисање”. Осим Милорада који лежи и крвари. Баба је и даље исшред њих. С њушком у руци.

ЛИЗА: Шта ћемо сад?

БАБА: Оно што пророчанство каже. 'Ајмо, децо – химна. Гаврило, дошџи овамо. Стани ту. Сад ћеш да чујеш шта је песма. Хоћемо ли?

ОДИСЕЈ: Нисмо сви ту.

БАБА: Ко није ту?.

ОДИСЕЈ: Видиш да овај лежи.

БАБА: 'Ајде, дижи га.

ГАВРИЛО: Баба, он је мртав.

БАБА: Курац, мртав. Има да устане кад се пева химна.

ЛИЗА: Мртви ће устати и запевати химну. Тако каже пророчанство.

ОДИСЕЈ (*Шушине Милорада.*): Устај, химна!

БАБА: 'Ајде, дижи се да те не убијем!

ГАВРИЛО: Већ си га убила.

БАБА: Па шта, убићу га још једном.

ОДИСЕЈ (*Милораду.*): Хајде, устани, немој да нам правиш компликације. (*Поново ја шушине.*) Устај, издајниче!

МИЛОРАД (*Са земље, једва шовори.*): Не могу, мртав сам.

ЛИЗА: Какав човек. Прво кука како га сви игноришу, а сад кад нам треба и кад смо се сви окупили око њега...

МИЛОРАД (*Мало се шридишине.*): Стварно вам требам?

БАБА: Ти си нам једини баритон.

МИЛОРАД (*Усшане уз Одисејеву њомош – иако је мршав.*): У реду, али само овај пут.

ЛИЗА: Другог неће бити.

БАБА (*Подишине њушкџу.*): Може?

МИЛОРАД: Ја ћу ипак сопран да певам.

БАБА: Ђути, педеру. Идемо: Три, четири...

Кољџбабе занесено зашјевају химну. Исшред њих, као шред шравим хором, сшџоји Баба и диришџује. Пушком. Гаврило збланушџо сшџоји са сшране. А шшаман је мислио да се на све навикао. (Химна је зашраво шесма младих нацисшџа “Tomorrow Belongs To Me” из филмској мјузикла “Кабаре”. Али шшексшџ је кољџбайски.)

МИЛОРАД (*Пева, соло*):

Тамо далеко је пут за лимун жут,
тамо већ су отишли сви.
Овде су остали заостали
– ни пудла, ни вук, већ ми.

Прикључи се и Лиза.

МИЛОРАД, ЛИЗА (Певају.):

Тих је овај друм као срчани шум,
давно већ су отишли сви.

У експрес лонцу, на свилен концу:
к'о Цекил и Хајдн – баш ми.

Милораду и Лизи се прикључи и Одисеј.

МИЛОРАД, ЛИЗА, ОДИСЕЈ (Певају.):

Меса сад би црви, а нож би крви,
овде се вампире сви.

Вепрове су але већ поклале
– још планктон, најлон и ми.

Милораду, Лизи и Одисеју прикључи се и Баба.

МИЛОРАД, ЛИЗА, ОДИСЕЈ, БАБА (Певају.):

Кад нож опет крене, биће код мене,
од ножа ће побећи сви.

У ред су стале само будале:

Још мамут, додо,

још мамут, додо,

још мамут, додо и ми!

Певају гласније. Химна трми.

МИЛОРАД, ЛИЗА, ОДИСЕЈ, БАБА (Певају.):

Кад нож опет крене, биће код мене,
од ножа ће побећи сви.

У ред су стале само будале:

Још мамут, додо,

још мамут, додо,

још мамут, додо и ми!

Још мамут, додо,

још мамут, додо,

још мамут, додо и ми!

Док Кољибабе занесено певају последњи стих, пројланак почиње да се чуни тустом малом – моримаглом. И то брзо, као да је неко удувава. Кољибайски хор почиње да кашље и да се гуши.

БАБА: Моримагла!

Баба брзо намакне маску за кисеоник. Сви остали крклају покушавајући да удахну. Али немају шћа. И падају. И умиру.

ГАВРИЛО (Са земље, гушећи се.): Баба...

БАБА (Кроз маску.): Диши, Гаврило, диши.

И Гаврило покуша да дише. Али нема шћа. Па умре.

Одједном, ветар. Однекуд с неба, као хеликоптер. А није хеликоптер. Углавном, дува. И зачас одува моримаглу са пројланка.

Баба скине маску са лица па неколико чућа ојрезно удахне. Задовољна је, може да дише. Онда погледа по пољелим Кољибабама.

БАБА: Сад сам ја најмлађи Кољибаба. Осећам се к'о старлета.

20. КОЉИБАБЕ ЛЕТЕ У НЕБО

Из мрачних висина на Бабу падне сној блиставе светлости. Баба покуша да се помери, али не може, заробљена је. А онда, полако и не излазећи из сноја, Бабина колица почну да се крећу ка небу. Призор по мало погсећа на возњу панорамским лифтом.

(Ако ћемо право, Баба можда и не лећи. Јер, ако ћемо право, њено уздизање ка небу лако би се могло пројшумачићи као још једна фантастична слика из кољибайској мићи изазвана деловањем халуциногенних љива. Али нећемо право.)

Дакле, сној светлости диже Бабу ка небу. А радио се сам укључи – у почетку само крчи и меша фреквенције, заштим мало завија као вук па мало скичи као свиња. А онда налети на покојну Лану.

РАДИО (Покојна Лана): Слушали сте још једну репризу...

Баба искључи радио.

БАБА: Курац, реприза.

*Баба је већ је високо изнад земље. Али и даље се њење.
А радио се поново сам укључи.*

РАДИО (Покојни туристички промотер): Упознајте Кољибабе! Посетите Кољигору! Нови туристички рај!

Станица се сама промени.

РАДИО (Покојни Лане, “свемирским” гласом – џуми):
Ми, крилати гуштери, дошли смо вам у туристичку посету. На основу затеченог стања, санитарна инспекција донела је решење о затварању и извршена је дезинфекција, дезинсекција, дератизација и апокалипса. Сва говна су мртва.

БАБА (Несћајући у висини.): Курац, мртва.

*Већ у следећем шренушку Бабе више нема. Оглећела.
Дијапројектор последњи пуш шкљоцне. Сам. Слајг:*



РАДИО (Покојна певачица): Мито, Мито, бекријо!

*А онда се све поискључује. Тишина и мрак. Ако ћемо
право, а хоћемо, и било је време.*

АРОСАЛУПТИСА СОЛУВАВИСА

(или, ако ћемо право – крај)

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Зоран Ђерић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
