

Сцeнa

I / 2018

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 2018.

Број 1

Година LIV

ЈАНУАР–МАРТ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СВЕТ

УЗ НОВИ БРОЈ..... > 5

I / САВРЕМЕНИ СВЕТСКИ ДРАМАТИЧАРИ..... > 6

ТОРСТЕН БУХШТАЈНЕР (Torsten Buchsteiner)

Торстен Бухштајнер

“Пратим глумачки инстинкт”..... > 5

(Разговарали > Јована Јањић и Милош Латинковић)

Торстен Бухштајнер

Nord-Ost..... > 10

(Превела > Милица Перић)

Јана Маричић

Тероризам и позориште..... > 33

II / ДЕЈАН МИЈАЧ

– НОВОСАДСКЕ И ДРУГЕ ГОДИНЕ..... > 37

Даринка Николић

Нека тако буде!..... > 39

Александар Милосављевић

О разлозима и намерама

(Уредничка белешка)..... > 41

Петар Марјановић

Позоришна сећања на мирис дуња..... > 45

III / ОБРАЗОВАЊЕ

БАЈКА – ВОДИЧ КРОЗ ОДРАСТАЊЕ..... > 69

Приредила > Соња Ђирић

Ивана Димић

Милан Карацић режира бајку какву

би сам волео да гледа да је дете..... > 72

Татјана Мандић Ригонат

Отварање за свет око себе..... > 76

Сташа Копривица

Бајке морају остати бајке..... > 82

Ива Милошевић	
Осећање прелажења у свет предстве	> 84
Владимир Лазић	
Драмски јунак и деца	> 87
IV / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА	> 89
Јасна Новаков Сибиновић	
Глумац као извођач и активиста у ауторским пројектима Оливера Фрљића	> 90
V / ЕСЕЈ	> 96
Петар Грујичић	
Неуништиви Троил Небојше Глоговца	> 97
VI / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН	> 102
Александра Пештерац и Радивоје Динуловић	
Крај пролога, почетак игре	> 103
Јелена Јанев и Милица Стојшић	
У позоришту, у потреси за човеком	> 108
VII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА	> 113
Мирјана Одавић	
Грађа о историји српског позоришта у Музеју позоишне уметности Србије	> 115
VIII / ФЕСТИВАЛИ/ИЗВЕДБЕ	> 121
Оливера Милошевић	
Импресивна збирка позоришне савремености	> 122
Габриела Теглаши Јојкић	
Силфида (La Sylphide)	> 128

IX / КЊИГЕ	> 131
Нова српска драма 2007–2015.	> 132
(Пише > Жељко Јовановић)	
Марија Шевцова–Кристофер Инес	
Кембриџов увод у позоришну режију . . .	> 134
(Пише > Милош Латинковић)	
Илузије – нове руске драме	> 136
(Пише > Марина Миливојевић Мађарев)	
Татјана Дадић Динуловић	
Сценски дизајн као уметност	> 138
(Пише > Слађана Милићевић)	
Дубравка Црнојевић-Царић	
О казалишту и драми тијekom стољећа .	> 141
(Пише > Марина Миливојевић Мађарев)	
Хрвоје Иванковић	
Држић на Играма – хроника трагом критичких записа	> 143
(Пише > Сениша И. Ковачевић)	
IN MEMORIAM	
Небојша Глоговац (1966–2018)	> 146
(Пише > Слободан Унковски)	
X / НОВА ДРАМА: ТИЈАНА ГРУМИЋ	> 148
О ауторки	> 149
Тијана Грумић	
Моћни ренџери не плачу	> 150
Драматуршка белешка	
У раним јутарњим сатима	> 174
(Пише > Жељко Јовановић)	
* * *	
Техничка упутства за ауторе прилога у "Сцени"	> 178



УЗ НОВИ БРОЈ

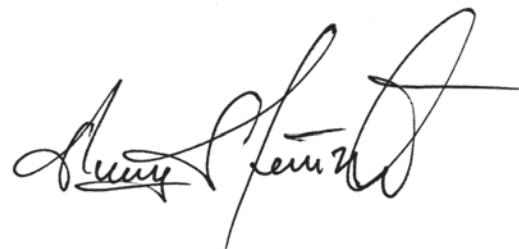
Нови број часописа „Сцена“ је уобличен одраз опредељења Уредништва и бројних сарадника који се заснива на чврстој (може се рећи очекиваној) концепцији, и слободном, модерном и разуђеном начину обраде појединих тема или области у фокусу.

Нова „Сцена“ наставља да презентује савремене светске драматичаре, те је у овом броју предвиђени блок посвећен немачком аутору Торстену Бухштајнеру и његовом, у Европи, врло извођеном комаду *Nord-ost*. Уместо драматуршке белешке, овај део употпуњује одличан аналитички текст редитељке Јане Маричић.

Посебно ће бити занимљив и блок посвећен Дејану Мијачу, једном од најзначајнијих југословенских и српских редитеља. Редитељска реч у овом броју „Сцене“ присутна је и у одељку о образовању, који је приредила Соња Ђирић, а своје виђење режије комада за децу изнело је неколико српских редитеља.

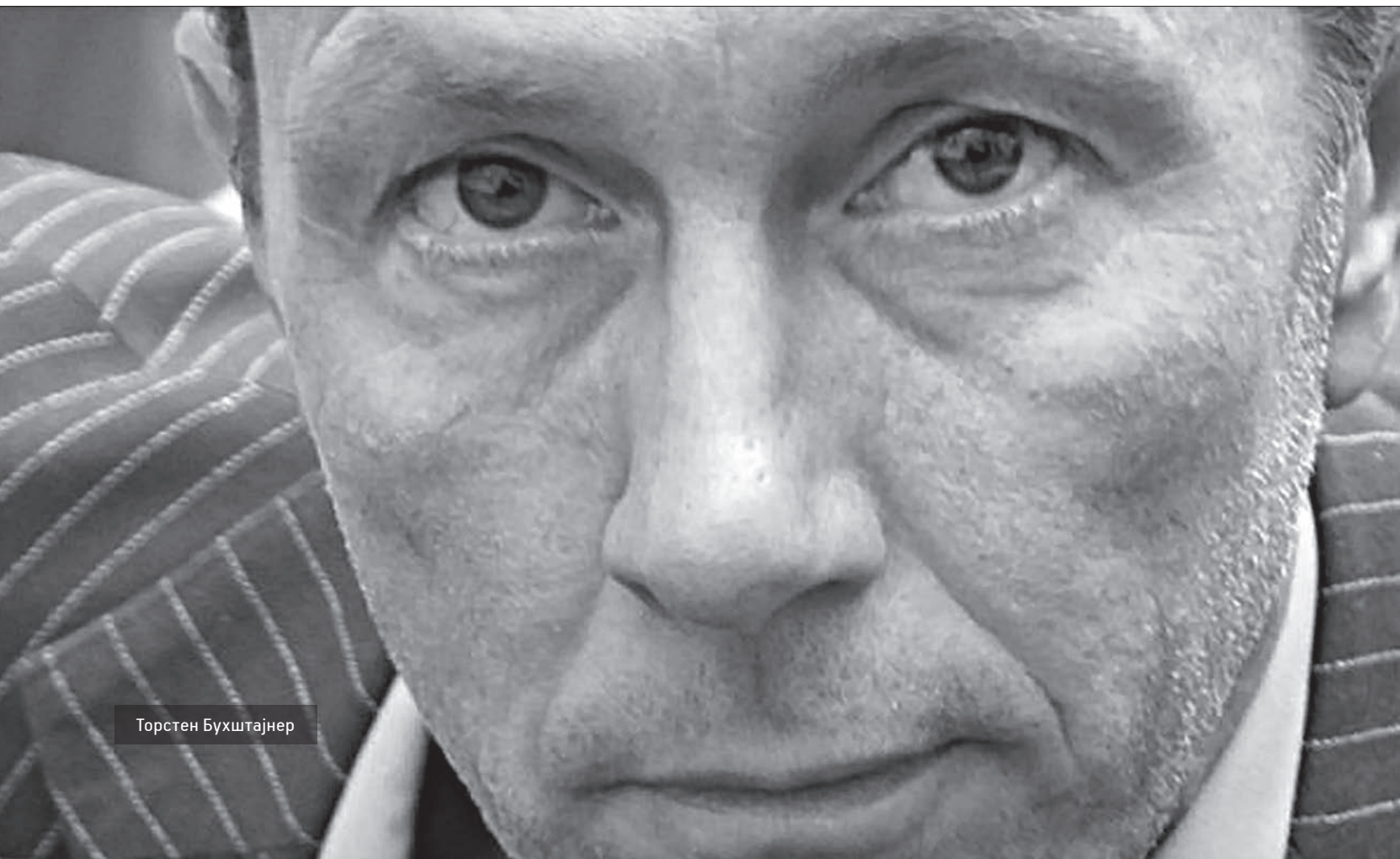
Домаћа драма очито је у фокусу ових месеци, пре свега због Стеријиног позорја, а у одељку у „Сцени“ заступљен је комад Тијане Грумић *Моћни ренцери не илачу*, уз драматуршку белешку Жељка Јовановића.

Континуитет који смо успоставили верујем да прија актерима позоришног и јавног живота, те ће први број у овој години бити позив на анантуру читања. Пред нама је занимљив садржај који је, надам се, и инспиративан и актуелан, истовремено је и позив на сарадњу.



Савремени светски драматичари

ТОРСТЕН БУХШТАЈНЕР (Torsten Buchsteiner)



Торстен Бухштајнер

Разговарали > Јована Јањић и Милош Латинић

Интервју: Торстен Бухштајнер

“Пратим глумачки инстинкт”

Торстена Бухштајнера, немачког глумца и драмског писаца завидне театарске каријере, представљамо као једног од најинтересантијих савремених аутора немачког говорног подручја, пре свега због успеха његове драме *Nord-Ost* (*Североисток*), која је до сада преведена на десет језика и извођена у многим европским земљама. Торстен Бухштајнер је и разноврстан драмски аутор – поред пет драма написао је и неколико филмских сценарија, и радио драма.

Као глумац остварио је изузетну каријеру у водећим берлинским театрима, а већ првим комадом *Spieler*, скренуо је пажњу на свој књижевни дар, те је добио награду за праизведбу у Ростоку. Бухштајнерова драма *Tango solo*, изведена је премијерно у Прагу, док је комадом који објављујемо у “Сцени” стекао светску славу. Занимљиво је да је овај комад о опредељењу за тероризам и његовим последицама подједнако заступљен и у западним и у источним земљама Европе.

Немачка у којој живите и стварате није поштеђена тероризма. Како ви као уметник гледате на будућ-

ност – вашу, ваше земље али и наше цивилизације? Имамо ли као уметници, као људи, одговор на изазове нашег доба?

Мишљења сам да се свест људи прилично мења. Чак и у свакодневним рутинама морамо се суочити са изазовима нашег времена. Сваког дана имам одговорност да одлучим много тога што је релевантно за нашу будућност, на пример, да ли да идем 2 км даље да бих купио органску храну? Како могу да избегнем куповину брендова великих фирми које производе генетски модификовану храну? Где могу да нађем банку или осигуравајућу компанију која мој новац не улаже у производњу наоружања? Где могу да купим одећу коју не шију деца? Да ли данас да идем у градску скупштину и потпишем петицију против криволоваца? Да ли ћу у уторак увече посетити скуп локалне иницијативе против бацања пластике у океан? Да ли ће мој следећи комад бити још једна “тешка предметна драма” или, боље, комедија, која привлачи много више гледалаца?

Изазов је писати о тероризму као једној од политичких и јавних константи нашег доба, јер верујем да то захтева и активизам, писца, интелектуалца, али и скретање пажње на ту савремену пошаст. Писати о овако комплексној теми, чини се, много је једноставније у неком другом жанровском кључу – театарски кључ, без обзира што се заснива на драми и тензији, није лако пронаћи. Ваш поступак у драми “Nord-Ost” је прилично специфичан?

Истина. Мада је то доста тешко објаснити. Једноставније је гледати.

Нажалост у обиљу терористичких актова определили сте се за догађај у Москви, за терористичку акцију у позоришту на Дубровки, када је 40 терориста као таоце држало више од 900 запослених и гледалаца представе “Nord-Ost”. Да ли сте као мотив узели напад на театар јер је то удар на “вашу територију”.

Апсолутно.

Од тог догађаја прошло је више од 15 година, а тероризам не само што није искорењен него проналази нове начине за застрашивање света. Нису изостали ни напади на места на којима су се одржавали концерти, представе и други културни садржаји. Како то коментаришете – као “згодно” због великог броја људи који се тамо окупљају или и као удар на културу једног света, цивилизације.

Култура је душа сваке земље. Срце. Зато је у нападу “згодно” ударити право у срце.

Једна од теорија јесте да драмском писцу, у настанку позоришног комада, највише помогне глумачко искуство и интуиција, познавање одређених карактера, природност лика и реплика које му “леже”. Ви сте искусан глумац и драматичар, како та двојност функционише у вашем случају? Да ли је глумац исувише критички настројен према драматичару?

Надам се да су глумац и драмски писац у мени прилично избалансирани: глумац је критичан према писцу, константно га контролише да не склизне у занесењаштво или да не постане превише дидактичан. А писац зауставља глумца да не буде превише рањив и осетљив. Немам формално образовање када је у питању писање, по вокацији ја сам глумац. Тако да увек пратим глумачки инстинкт у свом писању.

Ваше драме су извођене изван Немачке, у Софији, Прагу и Стокхолму. Како доживљавате поновни “долазак” на исток. Колико је то за вас значајно?

Комад *Nord-Ost* је изузетно важан за мене, постоје неколико разлога. Рођен сам и живео у Западној Немачкој, а Берлински зид је пао 1989. Нисам, разумем се, знао много о земљама бившег “источног блока”. Али увек сам био веома заинтересован за ову “непознату територију”. Представа *Nord-Ost* омогућила ми је да посетим и делимично упознам Русију, Украјину, Пољску, Чешку, Бугарску, Казахстан и сада, по први пут, долазим у Србију.

Да ли познајете драмску литературу аутора из Србији и уопште позориште које настаје на овом простору. Из Србије, или, бар, некадашње Југославије.

Доста знам о фестивалу Битеф, о Мири Траиловић и Јовану Ђирилову. Иста агенција за ауторска права заступа Биљану Србљановић и мене, те сам, као читалац, био у контакту са неколико њених драма. Чуо сам и за неколико младих редитеља из Србије који успешно раде у Немачкој... Свакако бих волео да знам више о историји позоришта у Србији, али и са ових простора. Надам се да ћу доста сазнати о томе током мог боравка у Србији и да ћу бити у прилици да, уз чашу вина са српским уметницима, причам о вашој богатој позоришној историји. Узгред, *Nord-Ost* ће у Београду имати педесето постављање на сцену.

У комаду “Nord-Ost” три женске судбине спојене су једним чином – може се рећи и неочекиваном игром

судбине. Да ли сте се за жене као јунакиње у комаду определили због константне угрожености тог пола или баш због снаге које жене умеју да демонстрирају у критичним ситуацијама.

У фази истраживања за *Nord-Ost* гледао сам оригиналне интервјуе са жртвама напада у Москви. У изјавама је постојала невероватна разлика између жена и мушкараца који су причали о кошмару који је трајао 57 сати. Жене су потпуно отворено говориле о догађајима које су преживеле, ни у једном тренутку нису скрива-

ле емоције – викале су, плакале, шапутале, тресле се... С друге стране, мушкарци су углавном били уздржани и хладни попут камена. То искуство пресудило је и одлучило да у овом комаду напишем само женске улоге. За мене је био велики изазов да напишем прву драму само са женским ликовима. То се напросто наметнуло. Било је невероватно искуство, те сам наставио овакву праксу: у драми *Траума*, последњој у моју опусу, постоје само две женске улоге. А следећа представа биће једноставно монолог за жену...



Проба представе **Nord-Ost**, Битеф театар

Торстен Бухштајнер

Nord-Ost

Превела > Милица Перић

Овај позоришни комад заснован је на истинитом догађају. Иако радња и дијалози нису детаљно проверени, најприближнији су новинским истраживањима и могли су се управо тако и одиграти.

ЛИКОВИ:

ЗУРА, 23, лаборанткиња
рођ. 1979, Чеченка, удовица Чечена Аслана

ТАМАРА, 34, лекарка интерне медицине
рођ. 1968, Летонка, удовица Руса Николаја

ОЛГА, 45, књиговођа у једној шпедицији
рођ. 1957, Русиња, удата за Руса Олега

МЕСТО: Москва

ВРЕМЕ: октобар 2002.

Пролог

У среду, 23. октобра 2002, у 21:05 часова у московско позориште Дубровка упадају 42 чеченска побуњеника. Прекидају извођење мјузикла *Nord-Ost* и узимају 850 људи за таоце. Њихов захтев: комплетно повлачење руске армије из Чеченије. Отмица је трајала 57 сати и коштала живота 170 људи.

1. ЧИН – РАТ

Зура – Асланова смрт

– Одраз.

Биле су то последње Асланове речи. Мора да га је видео неки Рус на прозорском стаклу. А и први је пуцао. Притом су код нас, у Грозном, скоро сва стакла сломљена. Асланов ми је упутио поглед пун извињења, као да је желео да каже: Опрости, ухватили су ме за мало. Али шапутао је само једну једину реч:

– Одраз.

Био је сав изрешетан. Само му је глава остала нетакнута. Помиловала сам је. На крају ме је погледао онако како није никада. Као да сам утвара која ће га повести у рај. Ффффт.

Само сам се наслонила на њега. Крви је било на све стране. Асланов брат је покушао да ме подигне, опирала сам се вриштећи. Морали су скупа да нас одведу до гробља. Ту сам попустила. Падао је снег. Било је то четири дана по истеку Рамазана, пре две године.

Ништа његово више немам. Два месеца касније бомбардовали су нам кућу. Све ствари су изгореле. Само што сам изашла по воду. Кутија са фотографијама – изгорела. Нестала је цела четврт. Наше прстење дала сам својој сестри, за њено венчање. Ништа Асланово више немам. Силно сам желела да с њим имам ћерку,

али ништа. Два месеца се ништа није десило. У трећем сам прокрварила. Ударала сам се по бедрима. Ништа.

На крају ми је остала само амајлија с његовом фотографијом. Али Руси су ми и то одузели током једне вечерње уличне контроле.

– “Конфискација!”, рекао је један дебели Рус.

– “Молим вас, то је само јефтина амајлија с фотографијом!”, молила сам.

– “Конфискација!”, поновио је.

Други су жвакали жваке и церили се. Тресла сам се од беса, али узалуд. Сва срећа па ме нису ни пипнули.

Видела сам много мртвих, али кад се и Аслан нашао ту... свему је дошао крај.

Тамара – Николајев повратак

Када смо ономад отишли по Николаја на железничку станицу “Курск”, најпре нас уопште није препознао. Ишао нам је у сусрет попут духа. Умало да нас прође, али Тања му је препречила пут.

– Здраво, тата! Па где су ти очи?, питала га је моја ћерка. Тада је имала пет година. Било је то другог дана Божића 2000. године.

– Здраво... здраво!, али Тањиног имена није могао да се сети.

– Ма то сам ја, твоја Тањечка, охрабрила га је.

Мене је погледао као да желим да му преконтролишем возну карту.

– Николај... то сам ја... Тамара...твоја жена, прошапутала сам.

– Моја жена, поновио је, као да управо учи две нове речи.

Онда ми је пружио руку. Био је то скоро последњи пут да сам га чула како говори. Шеснаест месеци био је стационаран на југу Чеченије, у Урус-Мартану. Од почетка Другог чеченског рата. Шеснаест месеци рата. Двадесет четири часа дневно. Сваке секунде рат. Ретко је звао. Никад није писао. Само је једном био код куће – за Божић пре годину дана. Још тада сам при-

метила да га превише узима. Да није довољно јак. Да ће га сломити. Али шта сам могла...

Прославили смо Божић. Скувала сам сиви грашак са сланином. Тања је китила јелку. Мама је паковала поклоне. Николај је пио вотку. И то се променило. Почео је тамо да пије. Али никад нам ништа није урадио. Никад. Пио је да би остао миран. Да сачува мир. Да ни на кога не свали кривицу. Сасвим миран.

Чуо је и шумове. Можда и није. Увек би изнова прислушкивао. Понекад би прекинуо разговор тихим “Шшшш” и ослушкивао би.

И пиштољ је био нов. Преко дана је лежао у фиоци испод телефона, ноћу под његовим јастуком. Знала сам да је бесмислено разговарати о томе. Знала сам да му је потребно време. Али нисам знала да ли ћу толико дуго имати снаге.

Зура – Препуштена туђој немилости

А онда сам морала да се преселим код Аслановог најстаријег брата и његове породице. По Аслановој смрти, девер преузима одговорност за мене – увек би то био неки мушкарац – ја сам га игнорисала.

Постала сам потпуно апатична. Празна. Тупа. Ни са ким више нисам говорила. Ни с мајком. Запоставила сам и ритуална прања и молитве. А кад сам се једног дана, три месеца касније, вратила из продавнице са хлебом у рукама, врата су била закључана. Једноставно су ме избацили.

Откако је почео рат, у Грозном је на снази забрана изласка ноћу. Без пасоша нико не сме на улицу. Отишла сам до шатора Црвеног крста. Вратили су ме јер нисам повређена. Помишљала сам да пуцам себи у руку.

Покушала сам да пронађем неко склониште. У неким су били војници или бескућници, једни су били већ заузети, други минирани. У неким су били само лешеви или пацови. У њима сам остала. Била сам препуштена туђој немилости. Многе жене ноћу би силовали или убијали. Имала сам среће.

Након једанаест месеци случајно сам налетела на Селу. На Булевару победе. Најпре ме уопште није препознала. Онако штрокава и малаксала, промакла сам поред ње. Онда се окренула и рекла:

– Алаху акбар, Зура... коначно сам те пронашла!

Села је моја најбоља другарица. Муж јој је убијен прве брачне ноћи. Већ ме је свуда тражила.

– Борба за независност сада је најважнија, рекла је. Више немаш мужа, немаш децу, немаш ништа да изгубиш.

Села ме је одвела Мовсару Барајеву.

Олга – Олегово путовање

Олег је био само једном у Грозном, пословно. Његов шеф тргује резервоарима за воду. Олег је мој муж. Отишао је колима. Бринула сам, тада је на снази била откупнина. Било је то крајем 1998. Арби Барајев киднаповао је четворицу инжењера једног британског телефонског удружења. Барајев је био озлоглашени чеченски командант, са својим “Исламским режимом” тукао је наше трупе где год је могао. Управо кад је Олег био тамо, телефонско удружење обелоданило је да неће платити откупнину.

У повратку је пред њим ишла војна колона. Црни гранд чироки цип и три војна транспортера. Био је 8. децембар. Све се засијало. Могао их је видети с врха серпентина. Изненада се колона зауставила. Као и Олег. Из црног ципа изашао је мушкарац. Олег каже да је убеђен да је то био Арби Барајев. Двојица његових људи нешто су поставили на пут. Онда су продужили. Олег такође. Када је стигао до тог места, видео је четири мале картонске кутије. Попречно у једном реду. Као рампа од бомби. Не би могао да крене даље а да их не прегази.

Из супротног правца дошао је пик-ап с натписом “Прес”. Двојица британских новинара одмах су све снимили и израдили фотографије. Такође и Олега, јер се ту нашао први. Онда су пажљиво отворили кутије.

У њима су биле одсечене главе четворице инжењера. Двадесет четири сата касније сви су знали за Арбија Барајева, “секача глава”.

У јуну 2001. тајна служба пронашла је Барајева и убила га. Након тога, његов нећак, Мовсар Барајев, преузео је “Исламску власт”. Олег каже да Мовсару није стало до чеченске независности, већ до новца, оружја, нафте и трговине људима – као и његовом ујаку. Чеченија је једна мочвара, црна рупа.

Неколико пута наша војска проглашавала је Барајева мртвим. Последњи пут Олег је само фркнуо:

– Већ трећи пут га проглашавају мртвим. Колико је он то живота откупио од свог Алаха?

Зура – Пријем код Барајева

Села и ја смо се одвезле у Мескер-Јурт, петнаест километара источно од Грозног. Покрај нафтних поља у пламену. Тамо је Мовсарева четврт. У бившој рафинерији. Под јаким надзором. Села је одскора постала “шехитка”, изабраница Мовсаровог “Исламског режима”.

Био је веома љубазан. Пиле смо чај и Села је дуго причала о мени. Да смо заједно училе за лаборанткиње и да су Руси убили мог мужа. И да сам удовица.

Мовсар је млад, незграпан, кратке црне косе, без браде, црних очију, претежно повучен. Све време палцем глади свој калашњиков. Повремено би погледао у мене. Дуги, испитујући погледи. Осећала сам се као пред судом.

Затим је неко време шетао по соби. Села и ја смо чекале. Напољу, на рампи испод прозора, његова стража је патролирала. У једном тренутку Мовсар се зауставио.

– Скини вео!, рекао је.

Помислих да не чујем добро. Никада ми то нико није наредио, осим мужа. Али Села ми је климнула главом. Скинула сам вео, сасвим полако. Било ми је страшно непријатно. Поново ме је испитивачки погледао. Поцрвенела сам и скренула поглед.

Рекао је да треба да га погледам, али... тај продоран поглед. Покушала сам да истрајем. Преко Селе већ сам знала да је Мовсар неочењен. Пришао ми је сасвим близу:

– Колико си јака?, питао је.

Није желео одговор. Желео је да размислим о томе. Мовсар и ја смо истих година и обоје смо рођени у Алхан-Кали. Мислим да ме је од самог почетка нарочито заволео. Онда ме је послао и у Шамилов тренинг-камп.

Шамил је најпознатији чеченски десетар. Јужно од Грозног, у брдима, стално обучава нове герилце. Недавно је почео да формира “бригаде црних удовица”. Обука за “смртницу”, атентаторку-самоубицу, траје три месеца.

Тамара – Николајево наследство

Након Николајеве смрти, прошлог лета, годину дана нисам никога дотакла. И током оних шест месеци, пре његове смрти, како је поново био код куће, нисмо спавали заједно. Могла бих да кажем да је то због оног пиштоља у кревету, али нема везе с тим. Једном сам га ноћу дуго миловала, почео је тако да јеца да сам помислила како се никад више неће умирити. Последњи пут био је за Божић 1999.

Од тада сам почела да венем. Пресушила сам. Стално сам пекла палачинке са чоколадним кремом. Ни Тања више није могла да их поднесе, иако једе само слатко.

– Јао, мама, немој поново те одвратне палачинке, говорила би.

Пре четири месеца била сам на првој журци након Николајеве смрти. Баштенска журка у болници. Радим као лекарка интерне медицине на Склифосовски институту. Алина, колегиница из Летоније, на журци ми је потурила Валентинов број телефона.

– Испробај га, фантастичан је, наваљивала је Алина.

Била је у праву. Позвала сам га исте ноћи, мртва пијана. Питао је да ли то баш сада има смисла. Било би штета због новца.

– Мора нешто и да се жртвује, страствено сам говорила, само навали!

Валентин ме је креснуо и трезну. Било је феноменално. Тешењем удовица финансирао је студије за спортског тренера. За новац. Месец дана сам се кресала, затварала очи... и мислила на Николаја. Било је невероватно.

Али кад сам се изложила ризику да проћердам читаву Николајеву имовину, препустила сам се Пјотру. Пјотр је медицински техничар са мог одељења. Фин је. Било је то пре три месеца. Једноставно је разумнији. Како да све то касније објасним Тањи.

Зура – Ка Москви

Никада се нисам толико знојала као за ова три месеца. Трчали смо, скакали, пливали, пели се. Гмизали смо километрима реком. Сваког дана радили смо по хиљаду трбушњака, хиљаду згибова и хиљаду чучњева.

Научила сам да возим цип, мотор, камион и тенк. Знам да разнесем сваки руски тенк само ако му приђем довољно близу. Знам за минут да раставим и поново саставим сваку аутоматску пушку, био то АК-47 или колт М16. Знам да направим бомбу од било ког материјала. Од нитро или црног барута, од алкохола, бензина или пластике.

Једне вечери дошли су Мовсар и Шамил са планом за *Nord-Ost*.

– Марширамо директно на Москву, повикао је Мовсар. На то никад не рачунају. Присилићемо Путина да заврши рат – као некадашњом Шамиловом отмицом у Будјоновску. Цео свет ће гледати у нас!

Правац Москва. Отишли смо, дакле, у Москву. За почетак само нас осморо, као предводници. Четири мушкарца и четири жене. Села и ја отишле смо заједно са Мовсаром и Саидом, његовим ађутантом, гранд

чирокијем. Мовсар је због традиције и поштовања купио исти цип као и његов стриц. Рекла сам:

– Ужасно је ризично, свако зна за ово возило!

– У Москви има два милиона аутомобила. Зура... мораш веровати у Алаха, а онда ме је поново онако погледао.

На почетку се разматрао и мјузикл *42. улица*. Положај и зграда били су на страни позоришта на Дубровки, у којем се играо *Nord-Ost*. *Nord-Ost* је, пре свега, први оригинални руски мјузикл.

– Ту ће се руски тирани патриотски одазвати, рекао је Мовсар.

Каира, шехитка, изнајмила нам је неколико стана у једној улици бочно од Дубровке. Одатле смо припремали операцију.

Олга – Ноћ пре

Дуго сам штедела за карте. Дуго. Радим у књиговодству једне шпедиције. Сваког месеца остављала сам нешто новца по страни. Најпре сам уштедела за Мајину карту. Ђерка има девет година. Жели да постане плесачица. Још од премијере, пре годину дана, жели да иде на *Nord-Ost*. Затим за Људмилу, старију ћерку, али она је само одмахнула руком.

– Мама, то је тотални кич. Осим тога, величају Стаљиново време, рекла је.

Има шеснаест година и учи за аутомеханичара.

– Људмила, важно је за Мајину будућност, објаснила сам јој.

– Ах, мамушка, где ти живиш?, рекла је и заколутала очима.

Затим за Олега. Обоје много волимо мјузикле. Гледамо сваки мјузикл на телевизији. Ту је свет још увек како треба.

Дакле, купила сам само три карте. Коштају 3000 рубаља за 12. ред – све заједно 9000 рубаља. То је много новца. Олег и ја у кућу унесемо 22000 рубаља месеч-

но. Гризла ме је савест кад сам купила карте на Пушкиновом тргу. Али ипак је све то за Мају.

– Поскочила је од среће кад је видела карте, рекла сам Олегу.

– Мама, то се назива **“Сауте”**, исправила ме је Маја.

Вече пре тога седели смо све четворо за кухињским столом, јели пироге и играли карте. Када су деца отишла на спавање, отворили смо још једну флашу вина и причали о Мајиној и Људмилиној будућности. И о томе како је међу нама почело. Тога се увек радо сећамо. Онда смо отишли у кревет.

Тамара – Ноћ пре

Не верујем у случајности. Не. Ствари се дешавају баш онако како треба. Понекад се судбина одлучи у секунди. Одлучи се на коју страну треба стати. Већ дуго сам имала карте за ову среду. Желела сам да идем са Тањом и својом мајком. Али један колега, због грипа, није могао на посао и чула сам себе како кажем:

– Океј, ево, преузећу ја ноћно дежурство.

Зашто то радим, питала сам се. Шта ће Тања да каже? И мама? Па желеле смо у позориште. Обе ће ме прострелити погледом: какво је сад то расположење?

Ова одлука задржала ме је ван позоришта. И Пјотр је знао за карте, само ми је ћутећи дао да припалим. Позвала сам маму и рекла јој да прода карте. Претходне вечери, Тања је дошла у мој кревет и рекла:

– Мама, зашто служба није узела неког другог лекара? Увек радиш ствари које не разумем.

– Да, знам, Тањушка, понекад је твоја мама баш луда.

Зура – Ноћ пре

Извођење мјузикла *Nord-Ost* гледала сам пет пута. Први пут сам плакала. Пре тога нисам никад била

у позоришту. Ни у Драмском позоришту у Грозном, пре него што су га бомбардовали. Толико су сви лепо плесали и певали. И мноштво костима. И та музика... на крају се чак и авион спустио на позорницу. Сваки пут бих плакала. Све док ме Села није боцнула, јер је Мовсар већ гледао попреко.

– Колико си јака?, питао је потом.

– Никада нисам била у позоришту, извинила сам се.

Положио је руку на своје груди и рекао:

– Буди јака.

Касније, у стану, причао је о својој тетци Чави:

– Чава је била прва чеченска “смртница”. Одвезла се ципом пуним експлозива у војну команду у Алхан-Јурту. Тамо ју је, поред руског полицајца специјалне јединице задржао ОМОН, осмехнула се и активирала експлозив. Имала је деветнаест година. Убили су јој брата.

Ноћ пре ухватила ме је паника. Села је рекла да треба да се саберем. Објаснила сам јој да ће Руси дићи позориште у ваздух и сви ћемо умрети у овом походу. Онда се сасвим смирила. У неком тренутку је прошаптала:

– Зато ћемо отићи у рај. Поново ћемо видети своје мужеве.

Рекла је да понављам за њом:

– Нема Бога осим Алаха. А Мухамед је његов пророк.

– Нема Бога осим Алаха. А Мухамед је његов пророк, поновила сам.

Дуго смо се молиле. Била је ноћ након пуног месеца. Потом смо заспале приљубљене једна уз другу. Лицем уз лице и с руком у руци.

2. ЧИН – ОТМИЦА

Олга – Полазак

Среда, 23.октобар. Дошао је велики дан. Маја је обукла белу хаљину са мађарском чипком и своје балетанке.

– Нећеш ваљда то да обујеш, кажем, октобар је!

Гунђајући обува своје лила гумене чизме, али по сваку цену жели да понесе балетанке. Олег слеже раменима. Остављам их. Представа почиње у 19 часова. Одлазимо до нашег москвича и крећемо.

– Отвори касету, каже ми Олег.

Тамо се налази мала кутија спартак пралина. Купио их је специјално за ову прилику. Сада је 18:15 часова.

Зура – Магацинска хала

Возимо се у три транспортера у магацинску халу једног шехида у близини Новоспаски моста. Све је спремно. Истоварамо експлозивне направе, пиштоље, муницију, ручне гранате и 150 килограма експлозива. Осигуравамо обе велике бомбе конопцима на поду транспортера. Свака тежи 40 килограма. Нас је 20 жена и 22 мушкарца. Напољу пада киша. И Села каже да ме Мовсар дуже посматра него остале жене. 18:24 часа.

Олга – Киша

Позориште Дубровка је некадашња фабрика аутомобилских лежајева и налази се у истоименој четврти. Возимо низ Булевар мира. Затим на сквер у правцу југоистока. Киша се цакли у снопу светлости аутомобила и уличних светиљки. Пада већ два дана. Од када је месец у опадању. Олег ме гледа. Размишљамо о прошлој ноћи. Смешка се. 18:12 часова.

Тамара – Ноћна смена

Пјотр и ја се увек заједно возимо колима хитне помоћи. Када смо, након првог позива, прошли поред позоришта Дубровка, већ смо видели мноштво гледалаца испред улаза. Небоплави транспарент с натписом *Nord-Ost* и осветљен плакат. На степеницама стоји девојчица. Носи исту жуту непромочиву јакну као Тања. Уздишем. Пјотр укључује радио. 18:36 часова.

Олга – Олгина рука

Возимо се преко сквера поред солитера са по 18 спратова. Колико прозора, помислих, колико само усамљених људи. Све те жене без мушкараца и сви ти мушкарци без жена. Имала сам среће, помислих. Олег је добар човек. Не пије. Не туче нас. Штити нас. Стављам руку на његово колено. 18:39 часова.

Зура – Аутоматска пушка

Дели се команда – Саид преузима бочни пролаз у улици Мелникова са дванаест шехида. Села и ја ћемо на главни улаз са Мовсаром и остатком. Ми, жене, носимо чадор. Под црним засторима само су нам очи слободне. Причвршћујемо каиш са експлозивом испред стомака. Мовсар понавља да нико не активира свој појас без његовог наређења. Затим мени даје аутоматску пушку. 18:46 часова.

Олга – Маја плеше

На гардероби Маја се поново презува из гумених чизама у балетанке. Гардеробер то види и каже:

– Је ли, желиш да постанеш плесачица?

Маја је заблистала и на лицу места извела неколико пируета. Понекад је мало уображена. Предајемо

мантите и капе. Олег на себи има тамносиво одело, које ретко носи. На мени је плава вечерња хаљина и потпетице. Звони по други пут. 18:55 часова.

Тамара – Пјотрова рука

Мало пре моста Новоспаски пролазимо поред неког магацинског простора. Испред стоје два мушкарца у униформама. Као да је полиција. Између њих стоји црни теријер са корпом. Постајем узнемирена. Пада киша. Пјотр ставља своју руку на мој квадрицепс. Најчешће спавамо заједно након ноћне смене, када је Тања у школи. И кад сам с њим мислим на Николаја. Склањам његову руку. 18:58 часова.

Олга – Последње звоно

Излећем на брзака да купим програм. У повртаку се скоро саплићем преко једног младића у мом реду. 19.00 часова.

Зура – Почетак представе

Звони неки мобилни телефон. Неколико њих посеже за оружјем. Сви смо екстремно нервозни. Саид додаје Мовсару мобилни. Мовсар послушкује, клима и искључује га.

– Представа је почела на време, каже сасвим мирно.

Саид качи на зид карту с нацртом позоришта. Последњи пут пролазимо цео план. Бићу јака. 19:01 час.

Олга – Два капетана

Мјузикл *Nord-Ost* заснива се на роману *Два капетана* Вењамина Каверина. Реч је о сирочету Сањи и капетану Татринову, који је у потрази за архипелагом у

Северном леденом океану. Да би освојио своју велику љубав Катју, нећаку капетана, Сања једног дана креће у потрагу за Татариновим. Тако и сам постаје капетан.

Зура – Олуја над Москвом

Три транспортера са 42 шехида напуштају магацин. Црни теријер лаје. 20:48 часова.

До позоришта нам је потребно тачно дванаест минута. Више пута смо штоповали време. Села и ја се молимо.

Возимо се преко паркинга директно до платоа испред главног улаза. Пауза се управо завршила. Излећемо из транспортера. Срце ми искаче. Сви гледају у Мовсара. Он подиже високо руку са калашњиковим – и поново је спушта.

Оно што ће уследити, вежбали смо двесто пута. Ми смо оперативна формација. Ми смо мозак са 42 пара удова. Свако тачно зна шта треба да ради и он, и други, и којим редоследом. Свако и у сну зна своје захвате. Свако зна своју позицију, као и позицију противника. Свако зна када, где, и након кога наступа.

Упадамо. Кроз стаклена врата у фоаје. Ово није вежба, ово је стварност. Сада десно, сада осигурати, сада лево, сада осигурати. Крећемо се као сатни механизам. Хладан метал у руци. Добар је осећај. Овај пут нападамо. Овај пут смо бржи. Овај пут смо ми изненађење. Ми смо олуја над Москвом. Нема другог бога осим Алаха, а ми смо његови пророци. Калашњиков је уперен на сваког запосленог у позоришту. На четири жене у фоајеу где се продају пића. На обојицу радника обезбеђења. Наоружани су.

– Пиштоље на под... брже!

Три гардеробера десно, три гардеробера лево. Руке иза главе! Налазим се директно поред Мовсара. Осећам његов мирис. Три вратара десно и лево.

– Не бојте се, ништа вам се неће догодити ако будете радили што вам кажемо!

Мовсар ми је климнуо. Добро мирише. Два мушкарца у просторији за технику, где се пуштају светло и тон. Да, ту гледајте. Да, сада вас је страх.

Ту смо. Осигуравамо врата до гледалишта. Право се иде до степеништа. А оданде директно на позорницу. На монитору управо иде плесна нумера “Пилоти”. Пре но што се заврши, позориште је наше. Сада следи наша представа. Сада смо ми капетани и преузимамо кокпит.

Олга – Отмица

На позорници је у току плесна нумера “Пилоти”. Осам војника певају и степенују. Носе униформе из Другог светског рата.

На позорницу изненада излазе мушкарци у модерним маскирним униформама. Аха, помислих, праве паралелу са данашњицом. Пао је један пуцањ. Оркестар се зауставио. Ухваћени се изводе на позорницу. И они носе савремене костиме. Баш су досетљиви! И Олег зналачки клима главом. Само ме Маја хвата за руку.

Добро играју, размишљам. Тога се сасвим тачно сећам – јер сам се касније толико стидела што раније нисам приметила. Да је све стварно. Све. Непојмљиво стварно. Позоришни радници... и обезбеђење. Сада су сви присиљени да се сместе на ивицу позорнице до рупе за оркестар. Затим је одјекнуо још један пуцањ у ваздух. Неколико сијалица на плафону је пукло. Заправо тек сам тада схватила.

Свуда на бочним вратима изненада су се појавиле жене увијене у црно. Носе појасеве са експлозивом око стомака. Имају пиштоље. На позорници десет војника уперило је своје митраљезе у нас. Носе вунене маске с расеком за очи и уста. Четири мушкарца уносе у салу две бомбе величине бојлера. Остали се чују у ходницима и на галерији.

Затим на позорницу излази Мовсар Барајев. Не изгледа нешто нарочито мртво. Носи маскирну уни-

форму и црну вунену капу. Настаје мир. Његов захтев је толико једноставан да је немогућ:

– Ако Кремљ за недељу дана не почне да повлачи трупе из Чеченије, дићи ћемо све нас и позориште у ваздух.

Путин би могао да покаже колико му значе његови грађани, каже.

– Руси! Моје мицахединке су спремне да умру. Након пет година рата требало би да знате: волимо смрт више него ви живот.

Потом напушта позорницу. Олег каже – више за себе:

– Поново један од Барајева, то није добар знак.

Тамара – Војна машинерија

Вест стиже преко радија. Управо смо запалили по једну цигару код 13. градске болнице. Одмах јуримо ка позоришту с три возила хитне помоћи. Пливам у зноју. Само неколико блокова. Дубоко удишем и издишем. Хладно је. Пада киша. Пулс ми дивља. Милиција блокира зграде у широком луку. Захваљујем небесима што нас ово лудило заобилази, што је мама продала карте. Пјотр ми даје марамицу.

Свуда плава светлост. Стижу вагрогасци. Црвени крст. Војска. Чак и тенкови. Још од Јељцинове кризе 1993. нисам видела тенк у Москви. Град је у ванредном стању. Болнице се припремају за 850 повређених. Толико је гледалаца у позоришту. Лудница.

Федерална служба безбедности ФСБ усмерава командну централу ка позоришту. Појављују се први официри специјалних јединица: ФСБ-специјална јединица Алфа, специјална јединица Министарства унутрашњих послова ОМОН, антитерористичке јединице Вимпел и Витјас и елитни ветерани Спелзназ. Сви се намештају на позиције. Спремни на сукоб. А онда се све смирило.

Наше возило хитне помоћи стоји директно уз линију блокаде. Гледамо ка главном улазу. Сви гледају тамо. Као у ауто-биоскопу, помислих. Све, заправо,

изгледа нормално – осим три погрешно паркирана транспортера. И осветљени, празан фоаје.

Окупља се све више људи. Шта се дешава? Колико их је унутра? Од када? Шта траже? Први окупљени узнемирено моле за извештај. Не знам ништа више од њих.

Алфа подиже другу баријеру. Пролазници ометају полицију и медицинско особље. И новинари су послати иза друге баријере. Упркос томе, све остаје мирно. Невероватно мирно. Гробна тишина. Представља се човек по имену Шакрасов из ФСБ службе.

– У случају било каквог проблема, прво дођите до мене, каже уз тако одлучну пријатност, толико типичну за припадника тајне службе.

Има очи у различитим бојама. Осмехујем се не сигурно. Затим позивам Тању. Увек преноћи у маминој соби кад радим ноћну. Нико се не јавља. Вероватно је мама поново заспала пред телевизором.

Олга – Позориште као тврђава

– Не телефонирајте! Останите на својим местима! Штедите снагу! Ако постоји проблем, подигните руку. До вас ће доћи једна шехитка и побринуће се за то – виче неки човек гласно са бине, вероватно Барајевљев асистент.

Надгледа нас двадесет нападача самоубица. Крећу се кроз пролазе између редова и врата. Или се наслоне с пиштољима на зид и посматрају нас. Посматрамо и ми њих – кришом.

“Црне удовице”. Тако су новине назвале жене самоубице. Жене страдалих чеченских побуњеника. Већина њих су младе, између 20 и 25 година.

Како ли је то кад човек више воли смрт него живот, питам се... кад је човек спреман да умре... кад више нема шта да изгуби. Кажу да је потребно само да повежу две жице и сви ћемо одлетети у ваздух. Верујемо им.

Жене на галерији изнад врата и на кулисама каче црне мараме с паролама: “Алаху акбар – Алах је вели-

ки”. Као и “Нема другог бога осим Алаха. А Мохамед је његов пророк”.

Двојица Чечена уносе једну велику бомбу усред нашег реда, где је неколико места слободно. Лево. Недалеко од нас. Поред се смешта једна од “црних удовица”. Другу бомбу вуку на галерију. Затим причвршћују оба кабла и опрезно их наоштравају. Монтирају преостали експлозив. На врата, на кулиса и на стубове који држе галерију. Минирају читаву салу.

Олег ме узима за руку. Маја седи између нас и држи наше склопљене руке. Сати је 23:30. Сада бисмо већ били код куће. Представа обично траје до пола једанаест. Седели бисмо код куће и гледали последње вести. Можда бисмо отворили и флашу вина. Као јуче. Али више ништа није као јуче. А само смо желели да погледамо мјузикл у којем добро побеђује, а зло губи. Мјузикл са хепи ендом.

Триалог: четвртак, 24. октобар 2002.

ТАМАРА: Четвртак, 24. октобар 2002, 0:05 часова. Радио “Ехо Москва” – уживо о отмици у позоришту Дубровка. Саопштено је пар минута пре поноћи.

ЗУРА: Мовсар урла у телефон да жели да разговара само са политичарима.

ТАМАРА: Уместо полиције, отмичари траже адекватне преговараче.

ЗУРА: Саид излази на позорницу и пита ко је све Муслиман.

ОЛГА: Неколико људи се опрезно јавља.

ЗУРА: Ко је од вас странац?

ОЛГА: Око 70 људи подиже руку.

ТАМАРА: Температура ће ноћас прећи у минус.

ЗУРА: Сви Муслимани могу да устану и да приђу.

ОЛГА: Осим једног Грузијца и неколико деце.

ТАМАРА: Дува слаб ветар са југозапада.

ОЛГА: Ослобођено је укупно 30 талациа.

ТАМАРА: Наши репортери извештавају уживо са места блокаде. Ако имате питања или било какве информације, позовите нас.

ЗУРА: Саид бележи имена странаца.

ТАМАРА: Радио “Ехо Москва”. Телефон 095-202-92-29.

ОЛГА: Олег и ја мислимо исто: како да одавде избавимо Мају.

ТАМАРА: Федерална служба безбедности шаље 30 талациа у суседну спортску халу, где чекају надлежни. Затим сваког појединачно воде на саслушање.

ОЛГА: Јуче је све то било само... на телевизији. Данас је реалност.

ТАМАРА: Изненада се пред главним улазом позоришта појавила једна млада жена. Нико не зна како је прошла кроз блокаду.

ОЛГА: Увек сам мислила да је све то тако далеко. Ништа то нема везе са мном. Политичари су ти који одлучују о томе.

ТАМАРА: ФСБ и полиција довикују јој да се врати, али она не реагује. Искачем из возила. Идем напред све до хаубе.

ОЛГА: Увек мислимо да смо у Москви сигурни.

ТАМАРА: Жена делује дезоријентисано и несигурно на ногама.

ОЛГА: То је ипак главни град! У свом главном граду човек мора бити сигуран. Путин је увек говорио да жели сигуран главни град.

ТАМАРА: Отвара једна од стаклених врата и улази у празан фоаје. Затим нестаје из видокруга.

ЗУРА: Мовсар и Саид разговарају о томе да ли да пусте странце. Они немају никакве везе с нашим ратом.

ОЛГА: Изненада се та жена створила у сали. Помало се тетура. Нико не зна одакле је дошла.

ЗУРА: Потпуно смо запањени. Можда има око двадесет година. Пење се до Мовсара на позорницу.

ОЛГА: Шта радите, повикала је. Зар не видите да је то клоун?

ЗУРА: Показује на Мовсара.

ТАМАРА: Мобилни ми вибрира у цепу.

ОЛГА: Све су то клоунови. Зашто једноставно не идете кући?! Подсећа ме на једну школску другарицу.

ТАМАРА: Мамин број мобилног. Чудно.

ЗУРА: Мовсар је потпуно збуњен. Нико није рачунао на то да ћемо изненада имати посету.

ОЛГА: Свако од нас мисли, да, у праву је, идемо нашим кућама, али нико се не усуђује да одговори. Неми смо.

ТАМАРА: Прилазимо. Ништа не чујем. Изненада неки удаљен глас који не припада мами.

ЗУРА: Упуцај је, виче Рисван са галерије.

ОЛГА: Пустите је да иде, пијана је, повичем изненада и осећам како ме Олег чвршће стеже за руку.

ТАМАРА: Мама, можеш ли да утишаш телевизор?

ЗУРА: “Четрдесет батинања за конзумирање алкохола, каже Шеријат”, виче Рисван.

ОЛГА: Пусти, каже Олег. Не мешај се. Маја ме гледа заинтересовано.

ТАМАРА: Мама?

ЗУРА: Све ће вас убити, виче жена. Једног по једног. Она је из ФСБ-а, виче Рисван. Хоће да нас шпијунира!

ОЛГА: Пустите је да иде, вичем, упркос Олеговом упозорењу.

ЗУРА: Ала је храбра, жена у плавој хаљини, мислим у себи. Зашто је брани?

ТАМАРА: Изненада чујем некога како тихо јеца. У истом тренутку схватам: то је Тања! И схватам где се налази.

ЗУРА: Дадаш је пијаној запушио уста. Брани се. Мовсар се договорио са Саидом.

ОЛГА: Три реда испред мене угледах девојчицу како савијена телефонира. Има можда седам година. Не смемо да телефонирамо.

ТАМАРА: Тања, сад мораш да будеш баш храбра. Неће још дуго трајати. Је л' бака Едита са тобом? Јесте? Добро. Налазим се близу вас. Чујеш ли, већ сам ту. Напољу сам са колима хитне помоћи, директно пред улазом. Покушаћу да вас избавим. Учинићу све, Тањушка, све, све. Реци и мами да ћу све да учиним. Извући ћу вас одатле.

ОЛГА: Сада је престала да телефонира. На браон мајици пише "Рига".

ЗУРА: Мовсар даје Дадашу знак.

ТАМАРА: Окрећем се ка Пјотру. Врућина ми је. Он седи на сувозачевом месту са упитним изразом лица. Превише си спор, помислих. Николај је био много бржи. Поново се окрећем.

ОЛГА: Скините ваше маске и покажите се, виче жена. Покажите се!

ЗУРА: Дадаш је склања с позорнице ка вратима за евакуацију усред гледалишне сале.

ТАМАРА: Отварају се бочна врата позоришта. Жена је избачена. Гега се и прибира. Свима застаје дах.

ОЛГА: С наших места можемо да видимо жену напољу. И сва плава светла, блокаду, војнике.

ТАМАРА: Шакрасов виче да дође до њега. Прави неколико корака у његовом правцу. Затим се поново окреће.

ЗУРА: Најпре помислих да ће Дадаш само да је избаци. Али онда је подигао калашњиков.

ТАМАРА: Видим гледалиште са црвеним седиштима, таоцима. И видим – једног маскираног како подиже своју пушку.

ОЛГА: Окрећем Мајину главу ка себи.

ЗУРА: Дадаш!

ТАМАРА: И нишани.

ОЛГА: Мајино лице на мојим грудима. Очи склопљене.

ЗУРА: Не!

ТАМАРА: И окида.

ОЛГА: Чујем три пуцња.

ЗУРА: Села ме гура у страну.

ТАМАРА: Жена је пала и остала да лежи. Шакрасов подиже обе руке да нико не би узвратио пуцањ.

ОЛГА: Тек сад је свима постало јасно: ово није телевизија.

ТАМАРА: Мртва тишина на Позоришном тргу. Није ауто-биоскоп.

ОЛГА: Сви толико дрхтимо да се тресе читав ред.

ЗУРА: Дадаш поново затвара врата и каже: команда је извршена. Затим примећује да га 800 људи запањено гледа.

ОЛГА: Још увек притискам Мајину главу надоле.

ТАМАРА: Сви су пренеражени.

ЗУРА: Дадаш се сметено кези. Иначе сви увек тапшу када у Грозном разнесемо руски тенк. Али сада смо у Москви.

ТАМАРА: Тамо лежи прва жртва.

ЗУРА: Можда је то била грешка. И Села то сад примећује. Можда смо управо убили прву недужну особу.

ТАМАРА: Не. Тренутак. Да ли се то управо померила?! Има можда педесет метара. Грабим свој кофер и хоћу да отрчим, али војници ме задржавају.

ЗУРА: Мовсар маше Дадашу да приђе и каже таоцима: останите сасвим мирни на својим местима.

ОЛГА: Као у авиону, помислих. И ту се увек мора остати на местима у случају опасности.

ТАМАРА: Морамо да је спасимо! Још је жива. Померила се!

ОЛГА: Увек сам мислила да је све то тако далеко од нас.

ТАМАРА: Онда позовите некога ко то може да одлучи, али брзо!

ОЛГА: Чеченија је ипак удаљена 2000 километара одавде.

ТАМАРА: Пјотр прилази. Било је и време. Каже: пусти, Тамара.

ОЛГА: А онда се сасвим изненада ови побуњеници нађу преко пута тебе, сасвим близу.

ТАМАРА: Затим долази Шакрасов: сувише је опасно, одлучио је. Молим вас, останите иза барикада.

ОЛГА: И гледају те право у лице.

ТАМАРА: Не знам у коју боју очију прво да ударим.

ОЛГА: Како су уопште прошли? Тек тако кроз граничну контролу? Са свим тим оружјем? Само су тако ушета-тали у позориште? Увек мислимо да смо сигурни: у својим домовима, у метроу, у тржним центрима или Мек Доналдсу. Али то је заблуда.

ОЛГА: Олег ми кришом показује Људмилине СМС по-руке.

СМС, 22:16: “Мама! Тата! Мајо! Управо сам видела на телевизији. Не могу да верујем. Молим вас, дајте ми неки знак!”; СМС, 23:31 час: “Сада се налазим испред позоришта. Не идем одавде док не будете напољу!” – Бришем кармин с усана. Тек је 1:30 ча-сова.

ЗУРА: 4:00 часа. Села преузима моје дежурство. Мов-сар телефонира. Каира осигурава бомбу у среди-ни 12. реда. Дадаш патролира напољу. Одспаваћу.

ОЛГА: Маја ме буди. Сада је 7:15 часова. Гладна је. Дајем јој последњу пралину. Нико не зна када ћемо опет добити нешто за јело.

ЗУРА: 12:00 часова. Путин држи говор на телевизији. За отмицу окривљује иностране терористичке центре.

ТАМАРА: Леш убијене жене је збринут. Утврђено је да је живела у суседству. Посвађала се са мајком и желела је да понуди себе као заменског таоца. 16:00 часова.

Олга – Рупа за оркестар

19:00 часова. Расположење се погоршало. Седи-мо већ 24 часа на својим местима. Маји крче црева од глади. Добијамо само воду и бомбоне из позоришног бифеа. “Црне удовице” кажу да не морамо ништа да једемо, и оне poste.

Не могу више да седим. Све ме боли. Али не сме-мо да шетамо наоколо. Смемо само да устанемо ако

питамо једну од жена за дозволу. Не смемо да идемо ни у тоалет.

– Користите рупу за оркестар, каже Барајев.

То је понижавајуће. Најпре чекам у дугој колони горе испред 1. реда. Затим се спуштам низ степенице и... обављам радњу. Мушкарци иду на леву, жене на десну страну. Сви могу да ме виде... и чују. Гледаоци у колони као и Чечени на позорници. Приватност више не постоји. Смрад се не може поднети. Људи у првом реду су обливени знојем. Срећа што нисам купила кар-те напред, помислих.

Олег и ја пијемо што је могуће мање, да не бисмо морали да силазимо. Маја има само своје балетанке. Када је по трећи пут морала доле, више није било сувог места. Рупа за оркестар претворила се у пољски клозет. Девојчица из првог реда позајмљује Маји јаче ципеле.

Увече су се инострани таоци растали од нас. Од-војили су и децу од родитеља. Маја мора заједно са осталих 30 на галерију. Није једина, тресе се и плаче. Олег је мало умирује и даје јој да понесе наш мобил-ни телефон. Шта бих ја без њега, помислих. Срећом, можемо да видимо Мају с наших места. Седи поред девојчице у “Рига” мајици. Не престајем да јој машем.

Дијалог: Зура и Олга 1

ЗУРА: Вашој ћерки ће бити добро тамо горе. Верујте ми.

ОЛГА: Није навикла да буде сама.

ЗУРА: Није сама, Алах је са њом.

ОЛГА: Управо. Превише је близу неба.

ЗУРА: Зашто сте се заложили за пијану жену?

ОЛГА: Није знала шта ради.

ЗУРА: Била је пијана. То је харам.

ОЛГА: То је шта?

ЗУРА: Погрешно, забрањено – харам.

ОЛГА: Да ли је то разлог да је убију?

Тамара – Тамарин пас

Пјотр и ја седимо с неким лекарима у покретној кухињи. Ту раздељују кашу, хељдин гриз. Не могу ништа да окусим. Пушим већ четврту паклицу. Сада смо већ више од 24 сата на терену.

Долази Шакрасов. Барајев се сложио да се таоцима укаже медицинска помоћ. Ући ће Леонид Рошал, начелник Института за ургентну медицину. И телевизијска екипа са NTW-а. Рошал тражи још једног асистента.

– То вам је шанса да се појавите на телевизији, кези се Шакрасов.

За нашим столом седе четворица лекара. Једина сам жена. Мислим на Тању. На маму. Сви се премишљају. Подижем руку.

– Океј, ево овде, преузећу ја тај посао – чујем себе како изговарам.

Пјотрова глава се цимнула. Остали гледају узнемирено, један с олакшањем.

Шакрасов пита да ли сам била у “Лекарима без граница”. Кажем да нисам. Имам ли искуства у кризним областима као што су Афганистан или Кавказ? Да ли сам радила за ФСБ? Да ли сам Муслиманка? Или Чеченка?

На све вртим главом.

– Наведите један разлог зашто треба да вас пошаљем тамо.

– Жена сам. Летонка. И прва сам се пријавила.

Поново се кези. Гледам га у оба ока и настављам:

– Већ једанаест година смо независни. Тетка ми је радила на летонском уставу. Био је потпора за чеченски. Дакле за оне које ви не желите да признате.

– Будите опрезни с таквим изјавама, зарезао је Шакрасов и прикачио ми ФСБ пластичну картицу за блузу. То ме уводи унутра.

Тројни дијалог: петак, 25. октобар 2002.

ОЛГА: Петак је, 25. октобар 2002, 1:37 часова.

ТАМАРА: Леонид Рошал је стари лисац. Има велики младеж на десном образу. Симпатичан је.

ОЛГА: Кад смо чули да долази Рошал, дубоко смо уздахнули. Он није само шеф Института за медицину катастрофе, већ и дечји лекар и представник Црвеног крста. Често је на телевизији.

ЗУРА: Мовсар каже да је Рошал озбиљан. И он је већ радио у Чеченији. Дадаш и ја треба да одемо у фоаје по њега, његову асистенткињу и сниматељску екипу.

ТАМАРА: Са собом носимо три кутије с лековима. Колена ми подрхтавају. Тања ми је послала поруку да је на галерији. Одговарам јој да се прави као да ме не познаје.

ОЛГА: Олег делује исцрпљено откако је Маја на галерији. Борбени дух полако га напушта. Каже да ће се више бавити спортом кад изађе одавде.

ЗУРА: Дадаш и ја стојимо у фоајеу. Напољу је огроман број руских трупа. Колико ли је нишана управо уперено у моје чело? У моје груди. У моје очи.

ТАМАРА: Сниматељска екипа прати нас са већ укљученом камером. Пут од барикада до стаклених врата фоајеа траје читаву вечност.

ЗУРА: Довољно је само да окину.

ТАМАРА: На улазу нас преузима двоје наоружаних Чечена. Она носи чадор, он вунену маску.

ЗУРА: Дадаш тражи да се покажу лекарски кофери и кутије са лековима. Даје ми знак. Држим све на оку.

ТАМАРА: Она носи каиш са експлозивом. Сада Чечен почиње да претреса све у потрази за оружјем. Најпре Рошала, затим обојицу новинара.

ЗУРА: Када је Дадаш завршио, претресам докторку. На тренутак су нам се сусрели погледи.

ТАМАРА: У њеном погледу је сумња. Траг туге.

ЗУРА: У њеном погледу је страх. Чиста је.

ТАМАРА: Воде нас кроз ходнике и степениште до гледалишта.

ОЛГА: Када су ступили у гледалишну салу, као на знак настао је мук.

ТАМАРА: Ваздух је лепљив, спаран, с мало кисеоника. Многи таоци спавају, други нас посматрају. Смрди на фекалије.

ОЛГА: Присилан мир. Као у бункеру или склоништу.

ТАМАРА: Ту седи 700 људи које треба да прегледамо. Суочавамо се с мешавином наде и очаја.

ЗУРА: Новинар и његов камерман питају за Мовсара. Преносим Сели. Хоће да направе интервју.

ТАМАРА: Видим маму у 9. реду како спава. Место поред ње је празно.

ЗУРА: Докторка пита где су деца. Дадаш оружјем показује горе.

ТАМАРА: Рошал ми каже да хоће прво да види децу.

ЗУРА: Рисван позива Дадаша да провери да ли је камера искључена. Снимаће се само за саопштење. Дадашу објашњавају камеру.

ТАМАРА: Поведите ме горе са собом, шапућем Рошалу, али он ме не разуме. Предлаже да већ почнем преглед, доле.

ОЛГА: Машем Маји. Она и девојчица поред ње гледају шта се дешава на сцени.

ЗУРА: Села каже да ће Мовсар да сними интервју у кухињи.

ТАМАРА: Нисте ме разумели, понављам, хоћу горе.

ОЛГА: Докторка показује горе где седи Маја. Очигледно постоје неке потешкоће у споразумевању између Рошала и ње.

ТАМАРА: Чујете ли, тамо преко седи моја мајка. А на галерији ћерка. Хоћу с обема накратко да попричам. Зна да је то мимо правила. Зна да сам емотивна, али баш ме брига. То су најбитнији људи које имам

на овом свету. Ако сада не одемо горе, направитићу овде такав терор да више никуд нећемо отићи.

ЗУРА: Има неких проблема?

ТАМАРА: Рошалово лице се укочило. Али довољно је искусан да брзо одреагује. Каже Чеченки да обоје најпре желимо да прегледамо децу.

ЗУРА: Села и Дадаш преузимају сниматељску екипу. Одводим оба лекара до галерије.

ТАМАРА: Чим смо крочили на галерију, направила сам одбојан израз лица. Тања нипошто не сме да ме ода. Одмах смо се угледале. Седи поред нешто старије девојчице у белој хаљини. Потискује осмех. Затим повлачи сваки израз лица.

ЗУРА: Рошал и његова асистенткиња прегледају тридесеторо деце.

ТАМАРА: Зашто деца не могу да иду?

ЗУРА: Наравно да су деца недужна у рату. Али и наша су била.

ТАМАРА: Чеченка нас прати у стопу. Посматра сваки покрет. Пре него што сам почела да прегледам Тању, питала сам је како се зове.

ЗУРА: Девојчица оклева, гледа у мене и затим изговара докторки своје име.

ТАМАРА: Морала сам да се осмехнем видевши “Рига” мајицу, коју је Тања јуче обукла. Обе смо тамо рођене.

ЗУРА: Пипа јој пулс, мери притисак и гледа јој у уста.

ТАМАРА: Има мало повишену температуру, али то је нормално. Деца се тако боре против стреса. На растанку јој намигујем и чврсто јој стежем руку. Када ме је Рошал касније питао која је била моја ћерка, знала сам да се нисмо одале.

Дијалог: Олга и Тамара 1

- ОЛГА:** Да ли сте прегледали моју ћерку? Како јој је?
- ТАМАРА:** Како изгледа?
- ОЛГА:** Носи белу хаљину и балетанке.
- ТАМАРА:** Добро.
- ОЛГА:** Седи поред једне млађе девојчице у браон мајици.
- ТАМАРА:** Обе сам прегледала. Добро су. Одакле се познају?
- ОЛГА:** Из реда испред рупе за оркестар.
- ТАМАРА:** А с ким је друга девојчица?
- ОЛГА:** Са својом баком. Тамо испред. Дама у браон штриканој јакни. Можда би требало и њу да прегледате.
- ТАМАРА:** Свакако сам планирала. – Да ли сте овде само са ћерком?
- ОЛГА:** Не, и муж је ту. Стоји у реду за воду.
- ТАМАРА:** Који је то?
- ОЛГА:** Тамо, човек у тамносивом вечерњем оделу. Први, други, трећи, четврти, пети... отпозади.
- ТАМАРА:** Онај мало пунији?
- ОЛГА:** Да, много воли да једе. – А где је ваш муж?
- ТАМАРА:** Удовица сам.
- ОЛГА:** О, жао ми је.
- ТАМАРА:** Ипак сам овде у добром друштву.

Дијалог: Тамара & Зура 1

- ТАМАРА:** Да ли вас нешто боли?
- ЗУРА:** Не треба ми ништа.
- ТАМАРА:** Постите ли управо?
- ЗУРА:** Сви пијемо само воду.
- ТАМАРА:** И? Јесте ли раније рачунали на овако нешто?
- ЗУРА:** Вода је свуда истог укуса.

ОЛГА: 9:00 часова. Отмичари су спремни да ослободе све странце ако дотични амбасадори дођу да их преузму. Али у уговорено време нико се није појавио.

ЗУРА: 13:40 часова. На Црвеном тргу протестује око стотину људи против рата у Чеченији. Породице и пријатељи талаца тиме се повинују једном од наших захтева.

ОЛГА: 15:30 часова. Доктор Рошал долази с још једном посредницом коју су отмичари одобрили, новинарком Аном Политковскајом. Доносе још пакета с лековима.

ТАМАРА: 17:15 часова. ФСБ објављује да је Барајев као крајњи рок за повлачење руских трупа навео “суботу, 6:00 часова”. У супротном ће почети да пуца у таоце. Нико не зна да ли је то истина.

ОЛГА: 18:10 часова. Након неколико преговора, Ана Политковскаја сме да нам донесе храну и пиће у позориште.

ТАМАРА: 18:50 часова. Министарство информисања издаје телевизијској станици “Московиа” забрану емитовања. И радио станица “Ехо Москва” треба да се искључи. По медијском закону забрањено је дозволити терористима да дођу до речи.

ЗУРА: 20:00 часова. Мовсар се по први пут изјашњава да је спреман да преговара са властима. Бивши руски премијер Примаков, бивши председник Ингушетије Аушев и чеченски члан Думе Аслаханов, улазе у позориште. Не могу да се сложе.

ТАМАРА: 22:48 часова. Посланички шеф ФСБ-а Комогоров прима иностране колеге различитих тајних и сигурносних служби. Допутовали су и саговорници из Немачке.

Олга – Предзнак

Младића из свог реда запазила сам још прекјуче, пре представе. Сместио се тако као да више нико

неће доћи. Изгледао је сасвим изненађено што мора поново да устаје.

Мучи га неки немир, нервоза. Често се одсечно окреће у једном правцу, као да га неко дозива. Затим поново сат времена гледа у своју руку. Спава веома немирно и два пута се буди с потиснутим крицима. Сигурно је да су сви изнурени и без снаге, али он је скоро видно остарио. Из сата у сат кожа му постаје воштана, а подочњаци већи. Уопште не примећује како већ минутима гризе прст. Седи два места десно од Олега и полако почиње и у Олега да уноси нервозу. Њему, коме мало шта може да наруши мир.

Када се Барајев нешто мало пре поноћи појавио на позорници и поново почео да псује Русе који не желе да преговарају, десило се.

Зура – Куршлус

Изненада је скочио младић у црвеном џемперу и црним локнама. Већ сам га дуже држала на оку. Делује веома лабилно.

Провлачи се поред жене у плавој вечерњој хаљини. Скоро да је пао преко њеног мужа и ње. Жели да се баци на Каиру, која чува велику бомбу.

– Не могу више, молим вас, не могу више. Дигните коначно све у ваздух, виче.

Хоће да активира бомбу, али Дадаш је одмах подигао оружје и пуцао. Једном, двапут, трипут.

Олга – Прострелна рана

Младић се срушио напола поред, напола на мене. Мртва тишина. Осећам његову крв на свом лицу. Он јечи. Чеченка поред велике бомбе удара га пиштољем у потиљак. Тело му се омитавило. Олег ме престрављено гледа.

– Не бој се, то је његова крв, кажем и бришем лице.

Али Олег нервозно врти главом. Питам се да ли је доживео шок. Питам се да ли ме Маја види одозго.

– Има ли неко марамицу или шал, виче Олег.

Делује да је заиста у шоку. Тек када ме је додирнуо, осетила сам и ја. У праву је. Није то само његова крв. Преко десне дојке прави се мала флека од крви. Полако се шири. Моја лепа хаљина, помислих. Олег узастопно понавља:

– Олга... Олга... Олга...

Зура – Кола хитне помоћи

Гурам Каиру устрану и гледам рану. Кажем жени да плућа нису погођена, али не знам да ли је то заиста тачно. Прострелна рана. И Мовсар гледа обоје повређених.

– Треба да знају да то није била наша кривица, каже.

Позива Дадаша да донесе дезинфекциона средства и газе из чајне кухиње. А Саид нека обавести ове напољу да су нам потребна два возила хитне помоћи. Повређена жена моли Мовсара да пусти њеног мужа и ћерку да крену с њом. Мовсар се окреће њеном мужу.

– Јесте ли били у војсци?, пита Мовсар.

Човек негира.

– Сви моји људи већ су изгубили чланове својих породица, објашњава.

Подржавам њену бригу поново, али Мовсар се не да поколебати.

– Онда и ја остајем овде, каже жена и чврсто се хвата за седиште.

Тамара – Спасавање

Жена је у стању шока и обливена је сузама. Добром операцијом ће се извући. Говорим јој да ће искварити ако остане.

Њен муж Олег и једна Чеченка је наговарају. У једном тренутку попушта. Пре ће бити од изнурености, него од убеђења. Изнет је и мушкарац у црвеном џемперу. Шансе су му лоше.

Напољу их обоје предајем једном колеги са Склифовски института, који ме је до сада увек игнорисао. Али од кад се моје име стално појављује на NTW-у и “Ехо Москви”, више обраћају пажњу на мене.

– Дobar посао, госпођо колегинице, шлихта се.

Шакрасов стоји поред и смешка ми се. Пре него што затворим врата возила хитне помоћи, покушавам да умирим жену, чија се ћерка налази унутра, поред моје.

Дијалог: Олга & Тамара 2

ОЛГА: Нисам се опростила од Маје!

ТАМАРА: Добро јој је. Тамо, на галерији, много је сигурнија.

ОЛГА: Никад је више нећу видети, никад више!

ТАМАРА: Молим вас, умирите се.

ОЛГА: Ни Олега више нећу видети!

ТАМАРА: Молим вас, не смете да се померате.

ОЛГА: Не желим да постанем удовица као све оне унутра.

ТАМАРА: Нико не жели. – Морате сад најпре да мислите на себе.

ОЛГА: Побрините се за обоје! Поново ћете ући!

ТАМАРА: То зависи од преговора.

ОЛГА: Кажите обома... кажите им ...

ТАМАРА: Чујте, све ћете моћи и сами да им кажете...

Олга – Субота, 26. октобар 2002.

Да ли је срећа то што лежим у овим колима хитне помоћи? То што се возим кроз барикаде, кроз све људе који своје најмилије можда више никад неће видети? Не знам да ли уопште желим да преживим, јер не знам да ли ће они преживети. Питам се да ли је Људмила овде негде.

У суботу, 26. октобра 2002. у 0:52, последњи пут сам погледала на ручни сат. Затим сам се онесвестила.

Зура – Цивилна одећа

Мовсар ми маше из суседне просторије. На поду се налази нека спортска торба. Отвара рајсфершлус. Унутра је одећа: цинс, мајице, лагани мантили, женска блуза. Не разумем.

– Само у случају да нешто крене наопако, каже и гледа ме испитивачки.

Помера одећу мало у страну. Испод се налази још експлозива.

– Хоћеш да побегнеш?... Мислила сам да остајемо овде, до самог краја. Такав је договор! За независност, за Алаха.

Узима моју руку и приноси је својим уснама. Гледа ме док је љуби. Не склањам је. Мирише строго.

– И... шта је са Селом? – питам сва пометена.

– Без жена. Само важни, само мушкарци, разумеш. Узећемо неколико талаца и пробићемо се. Рисван и Дадаш су два месеца радили у овој згради као грађевинари. Постоји тунел.

Мирише на зној стар 56 сати.

– Зашто ја?, питам.

– Ти си... као Чава, каже, сада се поново врати на своју позицију.

Немам снаге да противречим. Покорна сам. Слаба сам.

Тамара – Спремност:

Шакрасов каже да морамо да будемо спремни. Палим цигарету. Пјотр спава на сувозачевом седишту. Из уста му цуре бале.

Укључујем “Ехо Москву”. У правом тренутку. Један женски талац укључен је путем мобилног телефона. Глас јој звучи успаничено.

– Шта... шта је то? – виче – мириши на паљевину! То је... шиштећи звук. И сиви облак дима! Сада... сада

ће да нас угуше гасом. Молим вас, избавите нас одавде! Управо ћемо експлодирати... о, не... чујем пуцњеве.

СТИШАВАМ ТОН И ПРИСЛУШКУЈЕМ. Сада и ја чујем пуцњеве. Спремни смо. Какав гад.

Зура – Гас:

Када је гас почео да продире кроз вентилацију, схватили смо да су читави преговори само варка. Нико не жели да оконча рат. Нико не жели нашу аутономију. Сви људи који су долазили као преговарачи, који су седели преко пута нас, само су куповали време. Неки намерно. Неки несвесно. И позив Касанцева, генералног заступника за Чеченију, пре сат времена, био је превара.

Отварам врата ка ходницима. Пуцамо у стакла да направимо промају. Али гас је тежи од ваздуха и не помера се. Нико од нас не зна шта треба да ради. Да ли је ово тренутак последње молитве? Да ли да сада активирамо појасеве са динамитом? Или бомбе?

Мовсар зове Саида, Дадаша, Рисвана и неколико других мушкараца да дођу. Али не изговара моје име. Стоји на предњим вратима гледалишне сале. Први ред десно. У руци му је спортска торба. Мушкарци поред њега излазе. Добацује им гас-маске. Стојим у шестом реду с леве стране. Гледам ка Мовсару: Шта је са мном? Поведи ме са собом! Нећу овде да умрем! У том тренутку ме је погледао. Као да ме је чуо. Потом је стегнуо песницу ка небу и повикао:

– Ово су капије раја. Алах вам пружа своју руку.

Био ми је потребан тренутак да бих разумела. Хоће да остави жене. Он стварно жели да нас жртвује. Све нас је искористио. Не, мој команданте, нећемо тако. Подижем свој макаров и циљам у њега.

То већ није очекивао. Да, једна од твојих “смртница” окреће се против тебе. Тако непосредно пред смрт не мисли се о Алаху и вери. Само о личном. О издаји. О освети.

Ниједна од жена не задржава ме. Да, јака сам – као Чава. Окидам. Укопао се. Обоје смо рођени у Алхан-Кали. Промашила сам. Не узвраћа пуцањ. Излеће из позоришта.

Почињем да колутам очима. Да видим дупло. Бојим се да нећу још дуго издржати у бици с гасом.

Таоци су закуцани у своја црвена седишта. Главе им падају уназад или у страну. Седишта почињу да плешу. Морам да се придржавам. Дах ми се успорава.

Сви спавају. Шехиди, таоци, деца на галерији. Тамо је Села, пиштољ јој је пао на под. Тамо је Каира, поред велике бомбе. Ако се сада неко од талаца докопа оружја и убије ме! Морам да се осврнем. Осврни се, Зура! Држи се чврсто! Држи се усправно!

Мора да постоји излаз. За неколико минута упашће Руси. Најпре ће да убију све шехиде. Морам да изађем док сам још будна. Настаје велико хркање.

Не! Ко је то? Тамо преко. Жена. Не. Жена... покушава да устане. Како на њу још увек не делује гас? Тренутак. Зашто на нас обе још увек не делује гас?

Крећем се, превише споро, ка њој. Морам да будем бржа. Сад. Сад ме је видела. Подижем, исувише споро, своју наоружану руку. Циљам у њу. Одлазим даље. Сад стоји усправно. Ред шеснаести, средина. Проклетство, како је далеко. Не помера се. Не подиже руке. Само ме гледа. Стигла сам. Не сме да буде будна. Кажем јој да се окрене. Послушна је. Ударам је пиштољем у колена. Пада ми у руке.

Шта би се десило да је била бржа? Сад... сад знам решење! Да! Постоји излаз одавде. Наравно. Када бих била бржа, сад бих била на путу напоље. Врло једноставно. Морам да будем талац! Ако желим да преживим, не смем више да будем “смртница”. Још једном се осврћем. Сви хрчу. Силовито хркање пролама се простором.

Колико времена имам? Одвајам појас с експлозивом од стомака, веома пажљиво. Скидам ствари са жене. Сукњу, блузу, чарапе, поткошуљу. Пу, како ствари смрде на зној. Скидам се. До доњег веша. Мењам гар-

деробу. Трајало је читаву вечност док је нисам умотала у свој чадор. Качим око врата њен ланчић с крстом.

Њој опасујем своју бомбу. Везујем је и стављам јој свој пиштољ у крило. Правим од ње “црну удовицу”. Свесна сам да је тиме осуђујем на смрт. Али ради се о преживљавању.

Сада сам талац. Трљам лице. Без вела осећам се као гола. Последњи сам будни талац. За мене постоји само један излаз. Главни излаз.

Али како да прођем поред Мовсара? Сад сам не-наоружани талац. Одлазим до задњих врата сале, отваравам их сасвим тихо и прислушкујем. Мртва тишина. Алфе још нису у згради. Силазим полако низ улицу. Молитва на коленима. Затим ступам у фоаје.

Сад. Сад морају да ме виде јер и ја видим њих. Гомила тенкова, полицијских аутомобила, ватрогасица, возила хитне помоћи, војске и снајпериста. Прве црвене тачке сада плешу преко моје блузе. Полако подижем руке. Морам да се гегам, пролази ми кроз главу. И почињем да се гегам. Сасвим децентно, не превише. Где је само Мовсар, размишљам. Убиће ме у последњој секунди. Када већ будем напољу. Иза барикада.

– Волим живот више него смрт, шапућем за себе.

Тетурам до главног улаза. Радим то добро. Дрхтим од напетости. Отваравам стаклена врата. Сасвим полако. Само без брзих покрета. Само без одраза. Иначе ћу проћи као Аслан. Тетурам три корака напоље, ка отвореном. Ваздух је тако добар. Киша више не пада.

Промена стране

ТАМАРА: Излази један талац! Шакрасов јој се полако приближава.

ЗУРА: О, Алаху, ево и службеног пса.

ТАМАРА: Дођавола, гас не делује, чујем како шапуће неколико војника.

ЗУРА: Шта сад да радим?

ТАМАРА: Погледај, Пјотр. Још је будна.

ЗУРА: Морам нешто да урадим. Тетурам ка њему. Хватам му се за ревер.

Држим се чврсто. Грлим га. Преплављујем га пољупцима. Љубим странца у уста и образе, свуда по лицу. Опрости ми, Аслане.

ТАМАРА: Шта то она ради? Акутна трауматска реакција.

ЗУРА: Пита како се зovem. Катја, излетело ми је. Као жена из мјузикла, додајем. Знам, каже и смешка се.

ТАМАРА: Звиждим прстима. Доведите је овамо!

ЗУРА: Тамо. Жена маше. То је она докторка. Да, хоћу код ње.

ТАМАРА: Дођите овамо. Пјотр, дај јој ћебе.

ЗУРА: Да, ћебе, то би било лепо. И шољу чаја.

Дијалог: Тамара & Зура 2

ТАМАРА: Зар се нас две нисмо већ виделе унутра?

ЗУРА: Не... седела сам с друге стране. Рошал ме је прегледао.

ТАМАРА: Да ли сте били сами у позоришту?

ЗУРА: Не.

ТАМАРА: Да ли су чланови породице били с вама?

ЗУРА: Не.

ТАМАРА: Колеге с посла?

ЗУРА: Да. Можда би могло тако да се каже. Једна велика фирма.

ТАМАРА: Говорите благим... Нисте Рускиња, зар не?

ЗУРА: Мајка ми је из... Јерменије.

ТАМАРА: Где вам је муж? Код куће?

ЗУРА: Не... није... код куће.

ТАМАРА: Није? Ради?

ЗУРА: Не, он није више...

ТАМАРА: Мислите, он је...

ЗУРА: Да, није више жив.

ТАМАРА: Зашто? И он је био у позоришту? Јесу ли га...?

ЗУРА: Да, они су га... заправо не, он је... у рату... погинуо.

ТАМАРА: У ком рату? У Чеченији?

ЗУРА: Да, у Грозном.

ТАМАРА: Удовица сте?

ЗУРА: Да.

АМАРА: Однекуд сте ми познати...

ЗУРА: Била сам у позоришту... – Где је ваш муж сада?

ТАМАРА: Он... такође је био у Чеченији.

ЗУРА: Ох. – Је л' и он...?

ТАМАРА: Не, али га је много променило. Није... није успео.

ЗУРА: Разумем.

Тамара – Олуја преко Чеченије

Специјална јединица Алфа чека четрдесет пет минута. Хоће да буду апсолутно сигурни да гас делује, да нико не може да активира бомбу. Затим упадају. Кроз улазе, иза кулиса, преко крова и кроз канализацију. Пада лагана суснежица која заглушује све звукове.

Задржавамо дах. Најпре не чујем ништа. Затим неколико пуцњева. Престрављена сам. Напета. Дрхтим. Очекујем велику експлозију. Не, наравно да се све време надам да се то неће догодити. Да ће неко коначно да повиче “крај опасности”. Да могу да извучем Тању и маму.

Поново пуцњеви. Стојим код барикада. Један војник, који ме посматра све време, пушта ме да слушам преко слушалица:

– Алфа 7 бази: Сада смо у гледалишту... чујете ли?... сви хрчу!... гас је савршен... чеченски гадови леже овде са својим бомбама и хрчу!

Поново пуцњеви. Слоган Алфе гласи: без заробљеника! Иду кроз редове и убијају “црне удовице”. Ратно право – нема суђења. Још увек без експлозије. Барајев и његови људи забарикадирани су се на првом спрату. Алфе користе звучне бомбе и јуришају по спрату. Јед-

ни кажу да су убили Барајева. Други да су га ухватили и да га саслушавају. Још увек нема експлозије. Позориште је још увек читаво. Коначно чујем Шакрасова преко мегафона:

Све расположиве медицинске снаге до главног улаза! Војници ће сада да износе таоце напоље. Захтева се појачање.

И то је неопходно. До сада је на лицу места било само пет спасилачких возила. А у једно може да стане само један повређени. Али најпре морам да пронађем Тању. Унутра. Узимам свој кофер и трчим ка улазу. Пјотр ме прати. Даље не можемо. Поново Шакрасов на путу.

– Сувише је опасно, каже. Изнећемо таоце и збрињућете их овде. Унутра је још увек много активних експлозивних направа. Треба да их деактивирамо.

Избијају хаос и паника. Трка с временом. Војници износе успаване таоце. Све више. Неке носе преко рамена. Неки су толико тешки да могу да их носе само удвоје. Скоро да нема носила. Полажу онесвешћене на земљу, на минус један степен. У један ред. На леђа!

– Стабилни бочни положај! – вичем.

Али војници не реагују. Умрежени радио-станицама поново улећу унутра да узму остале таоце. По позоришном платоу, по суснежици, гомилају све више људи. И испред бочног улаза лежи тридесет, четрдесет људи у вечерњој одећи, сви на леђима. Угушиће се од језика. Или су се већ угушили. Нико од њих нема пулс. Човек може да задржи дах до три минута, онда настају прва оштећења мозга због мањка кисеоника. Неки официри Алфе ужурбано отварају шприцеве. Очигледно то још никада нису радили. Кажем Пјотру да им помогне.

– Шта је унутра?, питам официре за ампуле.

– Немам појма. Треба да их дамо таоцима. На ређење одозго, каже један.

– Шта је унутра?, питам следећег.

– Немам појма, неко средство за смирење које ће им помоћи.

– Шта је унутра?, урлам на следећег.

– Противсредство за гас, узвраћа ми.

– Да, али какво средство?
 – Па, противсредство...
 – Каква је то супстанца?, вичем на Шакрасова
 када сам га коначно угледала.
 – Налоксон, виче у пролазу.
 – Налоксон је антиопијат. Вртим главом.
 – Зашто нисте довели више лекара?, довикујем
 Шакрасову.

– Сувише је опасно, узвраћа, Барајев је имао
 шпијуне и у полицији. Одмах би схватили шта пла-
 нирамо.

Извлачимо све више шприцева и делимо инјек-
 ције. Неки добијају две. Други ниједну, јер су већ уба-
 чени. Неколико талаца је дошло к себи.

Тражим Тању, али до сада нисам видела ниједно
 дете. Тражим маму, али ни она још није напољу. Ни
 супруг у тамносивом оделу још нигде није положен.

– Деца морају напоље, вичем Шакрасову, где су
 деца?!

Три минута касније војници износе прву децу.
 Шакрасов зна да мртва деца у новинама неће изаћи
 на добро. Све их доносе код мене. Брже се буде, јер су
 на галерији удахнули мање гаса. Коначно могу да за-
 грлим Тању. Само каже:

– Мама, тако сам уморна.

Нашла сам и Мају. Без свести је, али има пулс.
 Мора на клинику. Рошал узима обе у своја кола хитне
 помоћи. Три пута тражим да ми обећа да ће се лично
 побринути за њихово збрињавање. У читавој гунгули
 пазим на то да Пјотр не види Тању. Једноставно нема-
 мо исти пут.

Појављују се први лекари, али не анестезиолози,
 већ хирурзи. Очигледно су очекивали пуцњаву, али не-
 ма повређених. Само онесвешћених и мртвих. У међу-
 времену се гомила њих удавила у сопственој повраћки
 или од језика. Многи таоци умиру на својим седишти-
 ма у позоришту, на степеницама испред или на поду
 градских аутобуса који треба да их одвезу у болницу.
 Онесвешћени и мртви из непажње се смештају у ис-
 то возило хитне помоћи. Након триста метара поно-
 во заустављају возила и тела се још једном сортирају.

Паркинг код позоришта је толико крцат аутомобилима
 да возила хитне помоћи више не могу да се пробију.
 Влада тотални хаос.

Тек неколико дана касније проналазим маму у
 градској болници бр. 13. Већ је лежала у црној мртвач-
 кој врећи. Онда јој је један лекар још једном измерио
 пулс и доведена је у болницу.

3. ЧИН – УДОВИЦЕ

Тамара – Одроз

Николај се заправо већ променио кад је дошао
 кући за Божић. Дан раније, у Грозном, замало је убијен.
 Причао је нешто о прозорском окну. Због тога је пр-
 ви угледао другога, јер се огледао у њему. Накратко је
 погледао у његове запањене очи, пре него што је запу-
 цао. Браон очи, рекао је Николај. Било је то последње
 што је рекао пре него што језанемео:

– Браон очи.

Николај би се увек уплашио кад би неспреман
 угледао свој одроз у огледалу. Померао би се устра-
 ну. Код куће смо увек морали да држимо све ролетне
 спуштене чим би пао мрак. Свуда је стакло. Аутомо-
 били, куће, излози. Свуда су одрази.

Зура – Крвна освета

Вероватно сам једина преживела од свих нас. По
 руском праву носим кривицу за смрт 129 талаца. По
 чеченском праву напустила сам 41 друга. По ислам-
 ском праву прокоцкала сам своје право на рај. Ову
 прошлост не могу ни са ким да поделим. Нико ми неће
 поверовати. Ниједна жена то не сме да задржи за себе.
 Моја породица поштује ме као мученицу.

Молим се више него раније. Још увек нисам осве-
 тила Аслана. Ни његова браћа. Не знам да ли је прин-

цип крвне освете добар, али о томе ћу размишљати ако га будем осветила. А хоћу.

Тамара – Николајева смрт

Десило се у лето, неких сат времена пре поноћи. Била је то моја прва смена с Пјотром. Не верујем у случајности – требало је да буде ту. Управо смо се вратили у Склифосовски институт с једне лажне узбуне о пожару. Преко радио станице стигло је обавештење “повреда од пуцња на обали Москве”.

Возимо ка реци, сасвим уз обалу. Испрва га нисмо пронашли. Али онда видех дрво иза којег вири рука човека који седи на земљи. Иста браон јакна као Николајева, пролетело ми је кроз главу. Наставила сам до дрвета.

Био је то Николај. Преплављен крвљу. Био је још жив. Не знам да ли ме је препознао. Пуцао је себи у главу. Тотално сам ван себе. Пјотр га је унео у кола хитне помоћи уз помоћ једног пролазника.

Николај није успео. Током целе вожње стајала сам изнад његове главе и миловала га. Због њега сам отишла из Риге. Али кад смо стигли у Институт, само је... престао да дише.

Олга – Олегова смрт

Размишљам сваког дана: зашто нису изнели Олега? Зато што је био претежак? Или зашто га нису збринули на лицу места?

Постоји једна видео-трака по окончању свега. Олег седи као један од последњих у гледалишној сали, у 12. реду. Глава му ја пала уназад. Ту је вероватно већ био мртав. Ову мисао породица веома тешко подноси. Сваког дана размишљамо: некада смо били породица, а сада више нисмо.

Ми, жене, увек претекнемо. Останемо саме. Чак и ако нам живот нормално протиче, умиремо после

мушкараца. На крају крајева “црне удовице” добиле су своју освету, јер су многе од нас те ноћи учиниле удовицама.

Осећам такву мржњу према Чеченима, чак и према њиховој деци. Али када се ставим у њихов положај, скоро да могу и да их разумем. Одједном осетим сажалење.

Да нисам изгубила само свог мужа, већ и Мају и Људмилу, дакле целу своју породицу, вероватно бих исто тако поступила. Могуће је да бих и ја везала бомбу око стомака и разнела се...

Епилог

Преговори са Чеченима служили су само за скретање пажње. Без озбиљног покушаја да се драма са таоцима безазлено оконча, специјална јединица Алфа улетела је у позориште. Операција је била успешна, кажу тајне службе. Критичари кажу да је била крвопролиће.

У званичном обраћању нацији, председник Путин је рекао: “Доказали смо да Русију нико неће натерати да клечи.” Извинио се преживелима речима: “Нисмо могли све да спасимо. Молимо, опростите нам.” Наредни понедељак прогласио је даном жалости.

За сваког страдалог таоца власт је уручила по 3150 евра. Преживели су добили упола мање. Од 76 жалби за одштету за наношење душевног бола, Московски суд одбио је 65. Једанаест приговора добило је одштету између 80 и 2150 евра.

Двадесет четворо јавило се Европском суду за људска права, да би тамо барем разјаснили питање одговорности. Четири притужбе су примљене – на почетак процеса још увек се чека.

Московска отмица је званично упоређена с нападом у Њујорку од 11. септембра. Овде, као и тамо, “није патриотски” размишљати о узроцима тероризма или о ненасилним решењима.



Пише > Јана Маричић

Драматуршка белешка

Тероризам и позориште

Тринаест месеци након Једанаестог септембра, на супротној страни планете, одиграо се још један спектакуларан терористички напад. Група чеченских фундаменталиста упала је у московско позориште “Дубровка” и прекинула извођење руског националног мјузикла *Nord-Ost* (*Североисток*), заточивши 850 талаца. Око 40 до зуба наоружаних мушкараца и жена руској Влади дало је рок недељу дана да повуче своје снаге из Грозног и оконча Други чеченски рат, пре него што почну да пуцају у таоце или активирају бомбе којима су опасани. И не размотривши овај захтев, руске војне и полицијске снаге су четвртог дана талачке кризе пустиле нервни гас (до данас непознатог састава) у позоришну салу и успавале већину присутних. Неколико терориста успело је да побегне, а укупан број жртава је 170. Осим путем бројних медија, председник Путин обратио се грађанима и путем билборда, на којима је неколико недеља стајало: “Нисмо успели све да спасемо. Опростите нам. Сећање на жртве треба да нас уједини.”¹⁾

Један од позоришних комада насталих по мотивима овог догађаја је *Nord-Ost* Торстена Бухштајнера. Три жене – Чеченка, Русиња из публике и Летонка,

1) Часопис “Време”, бр. 617, <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=324740> (приступљено: 22. 1. 2018)

која је у својству лекарке ушла у салу на интервенцију, говоре о том догађају неколико месеци након што га преживеле. Но, ово није рашомонска структура у којој различити актери имају различите личне истине, већ склоп индивидуалних доживљаја који се слива у једну, заједничку истину: неподношљив бол због губитка најближих, који свој излаз налази у мржњи према другоме.

Будући да је истина врхунски захтев феноменологије, може се рећи да је *Nord-Ost*²⁾ склоп чулних и менталних феномена³⁾, доживљаја “света” његових ликова, што је типично за позориште Станиславског.⁴⁾ Ипак, Бухштајнер креира реплике по документаристичкој грађи, дакле објективни “свет по себи” суочава са драстичним позицијама у које смешта своје ликове. Тако овај текст садржи извесну виталност читану у његовој отворености да буде промењен, али и да изврши промену на другом у контексту хетерогених субјеката који међусобно утичу једни на друге.⁵⁾ Не може се,

2) “Североисток” у преводу Милице Перић.

3) Mark Fortier, *Theory/Theatre, An Introduction*, Taylor & Francis e-Library, 2002, 29.

4) Исто, 32.

5) Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre*, London, Palgrave MacMillan, 2016, 41.

дакле, рећи да је уметност глумца да рекреира⁶⁾ проживљено довољан пут у редитељском третману драме. Снага трауматичног искуства учешћа у терористичком чину измиче когнитивним механизмима аутора и ставља пред њега захтев за заиграним успостављањем ситуација у којима се ослобађа – афект.⁷⁾

О каквим ситуацијама је реч у овом случају? За разумевање тако неуобичајене појаве као што је вишедневна талачка криза, неопходно је разумети контекст из којег долазе њени протагонисти. Овде је то Зура: двадесетчетворогодишња удовица с југа Чеченије која је, прошавши тромесечну обуку у кампу исламског фундаменталисте Мовсара Барајева, стекла компетенције за учешће у терористичком нападу, али и титулу “смртнице” – бомбаша-самоубице. Од почетка 21. века, терористички покрети све чешће у своје редове регрутују жене. Њихова традиционална улога неговатељица, које пружају моралну подршку својим синовима, мужевима и очевима, мења се у последњих 20 година. Пре свега, жене су се глобално избориле за већа права и помериле границе активног учешћа у друштву. Током 20. века морале су да одмене своје мужеве на радним местима, будући да су ови масовно одлазили на бојишта, а у 21. веку готово им се равноправно придружују.⁸⁾ Осим тога, удовиштво младе жене, која још није стигла да има децу, као у случају Зуре, чини је раскорењеном, те идеалном за стварање новог друштва које полази од нуле.⁹⁾ То ново друштво је нихилистички свет младих миленариста, генерације без будућности.¹⁰⁾ Њихова спремност да се разне-

су није само морбидна љубав према сопственој смртности, већ заблуда о томе да се фундаменталне вредности доказују спремношћу да се за њих умре.¹¹⁾ Тако њихов нихилизам није одсуство смисла по себи, већ проналажење смисла у смрти.

Окупљање терориста око идеје о коначном ослобађању у смрти, Тери Иглтон пореди са дионизијским оргијама: “Дионисово вино нуди утеху и занос и на тај начин учвршћује наркотичке илузије идеологије... Оно подједнако побуђује насиље, као и осећање утехе. Те опијајуће фантазије истовремено разубуђују свест о свету и премештају фокус на себе. Стварност се на магијски начин мења и на најмањи утицај појединца, док индивидуални идентитет, утопљен у помахнитало заједништво, преузима на себе лажну бесмртност колектива. У тако инфантилним условима, најмањи отпор материјалног света чини насиље неизбежним.”¹²⁾

Али како је Зура дошла дотле? *Nord-Ost* почиње сећањем на тренутак у коме је остала без мужа. Изрешетани младић пао је мртав покрај њених ногу, али уместо да вришти од туге, Зура узима његову главу (једини неповређени део тела) и милује је. Тако драстичан доживљај неопходно је оставити неименованим. Драстична слика ужаса изазива нагло емоционално измештење, али ни глумица ни редитељ не могу да знају, те не смеју ни да сугеришу његово значење. У прецизно постављеним околностима, на глумици је да успостави искључиво присутност – емитовање осећајности, згуснутог искуства.¹³⁾ У тренутку када се овај афект исцрпи, јавиће се разумевање сопственог доживљаја. Тада Зура осећа бол због садашњости, а убрзо потом и стрепњу због будућности. Како даље да живим без своје љубави? Стрепња је, дакле, љубав која се одузима од субјекта. Одузима му се оно чиме успоставља своју

6) Mark Fortier, *op.cit.* 33.

7) Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Beograd: Tkh-Centar za teoriju i praksu izvodačkih umetnosti, 2004, превод: Kiril Miladinov, 344.

8) Philip Seib and Dana M. Janbek, *Global Terrorism and New Media, The post-Al Qaeda generation*, New York, Routledge, 2011, 76–77.

9) Оливије Роа, *Цихаг и смрт*, Нови Сад, Академска књига, 2017, превод Марко Божић, 43.

10) Исто, 83.

11) Terry Eagleton, *Holy Terror*, New York, Oxford University Press, 2005, 93.

12) Исто, 13–14.

13) David Krasner and David Z. Saltz, editors, *Staging Philosophy, Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, The University of Michigan Press, 2006, 147.

сигурну позицију у свету.¹⁴⁾ Услед патолошког осећања несигурности, рађа се и потреба за апсолутном сигурношћу у ултимативном светилишту смрти.¹⁵⁾

За разлику од Зуре, Олга, Рускиња, сведочи о овом терористичком чину из позиције публике, односно жртве. Пошто бива рањена, терористи дозвољавају лекарима да је изнесу и збрину, те она оставља у сали деветогодишњу ћерку која ће преживети, али и супруга који ће умрети од последица гушења сопственим језиком после деловања омамљујућег гаса. Иако су представници власти у Москви путем свих медија покушавали да убеди јавност да су таоци пострадали због исцрпљености, глади, стреса, кардиоваскуларних проблема¹⁶⁾, заправо је највећи бројневиних жртава страдао управо због некомпетентности и лоше организације руских здравствених служби. Помисао о томе да је могла да спаси живот свог супруга, да је само избегла рањавање и остала у сали, у Олги изазива несагледиво осећање кривице. Узрок свог бола она ће пронаћи у Другоме, то јест у чеченским терористима. Они су овде не само претња која одузима од субјекта нешто драгоцено већ и претња да заузму место те драгоцености. Присуство Другог угрожава предмет љубави. Кроз такав дискурс бола, Други постаје предметом мржње, а мржња је неопходна да одржава живом фантазију љубави.¹⁷⁾ Другим речима, као и у случају Зуре, Олгину сигурну позицију у свету обезбеђује партнерска љубав. Једном, када објект те љубави нестане, фантазија о њему обезбедиће даљу сигурност. Односно, сигурну позицију субјекта у свету обезбедиће управо мржња. Будући свестан тога, Бухштајнер на крају комада приписује Олги следеће речи: “Осећам такву мржњу према Чеченима, па чак и према њиховој деци.”¹⁸⁾ Као

и у претходном случају, путања од бола до мржње не сме бити омеђена чврстом редитељском индикацијом. На редитељу је само да прецизно постави околности доживљеног бола, а његова даља траверзија до мржње заправо је ослобађање афекта.

До сада се већ назире природа третмана тероризма у позоришту на примеру случаја *Nord-Ost*. Он се овде узима искључиво као *околности* која нагло измешта субјекте из њихових сигурних позиција. Редитељски фокус је, с једне стране, на феноменологији људске природе, али и на прецизној организацији услова у којима се ослобађају афекти, те на њиховом даљем преплитању између актера и публике. То може бити ризик, као што је сваки губитак контроле ризик, али савременом позоришту припада улога да се управо помоћу естетике ризика бави екстремима афекта.¹⁹⁾

Доминантна, а ипак екстремна реакција на савремени тероризам је утапање у политички дискурс о непознатим и ужасним опасностима које прете из иностранства, о хистерии од масовног уништења, о накарадном конструкту “рат против терора”, и о “одбрани нашег начина живота” од страних непријатеља и њихових терористичких агената. Такав дискурс не иде у прилог суштинској борби против тероризма, већ напосто престрављује грађане. А престрављеност и изазивање панике управо и јесте циљ терориста. Њихов политички циљ није убијање људи, већ публицитет који им убијање обезбеђује и који потом деморалише људе... Терористички напади неће се претворити у рат, они се пре могу третирати као проблем јавног реда и мира. Стварна опасност тероризма лежи у несагледивом страху, који власти и доминантни медији само потпирују.²⁰⁾

На позоришту као инфериорном медију зато стоји обавеза да преузме другачију улогу. Устукнувши пред телевизијом, филмом и дигиталним медијима, где је

14) Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, 2004, 66–67.

15) Terry Eagleton, *op. cit.*, 12.

16) Часопис “Време”, *op. cit.*

17) Sara Ahmed, *op. cit.*, 44.

18) Торстен Бухштајнер, *Североисток*, превод Милица Перић, 59.

19) Hans-Thies Lehmann, *op. cit.* 344.

20) Eric Hobsbawm, *Globalisation, Democracy and Terrorism*, London, Abacus, 2008, 150–153.

све театрализовано до крајњих граница, позориште постмодерне успоставило је извесну емоционалну дистанцу у односу на догађаје – ироничан однос према савремености и генерални песимизам према могућности било какве друштвене промене.²¹⁾ Међутим, бити ироничан према глобалном страху од тероризма чини се готово немогуће. Пре свега, тако нешто било би некоректно (и то не у позитивном смислу који подразумева уметничку храброст), а затим лажно и неуверљиво, с обзиром на релативно млади живот нове врсте страха на Западу. Један од могућих путева страха је пут разумевања и саосећања са појединачним субјектима. То није бесловесни активизам као говор у име другог, као ни малограђанско сажалење над страним и далеким појавама. Поставити гледаоца пред проблем да успостави неки однос према ономе што се догађа у његовој присутности када више нема сигурног одмака,²²⁾ не сугерисати му природу и садржај тог односа, већ га *суочиши са афекцијом*, може бити нови пут савременог позоришта.

Готово ироничан, Путинов позив са билборда на уједињење са жртвама до краја *Nord-Ost* добија ново значење. Тамара, трећи лик у комаду, ући ће у салу у својству лекара и спасити Зуру, не знајући да је ова имала намеру да изврши геноцид. Осим тога, Бухштајнер конструише биографски наратив својих ликова тако да је Зуриног супруга заправо убио Тамарин супруг, који је од трауматских последица из Другог чеченског рата недуго затим себи одузео живот. Вредност овог комада лежи пре свега у томе што, за разлику од информативних медија који се баве бројем настрадалих жртава, помера фокус на преживеле жртве – на оне који треба да наставе живот и потрагу за смислом у суровим околностима глобалног тероризма и страха од губитка сигурности.

У том смислу, однос између ових жена, које су могле да остану на супротним странама у недоглед распирујући мржњу према Другој, трансформише се и

21) Mark Foriter, *op. cit.* 120.

22) Hans-Thies Lehmann, *op. cit.* 344–345.

ставља их у исто поље. Две преживеле жртве тероризма добијају шансу да успоставе нов однос. Бухштајнер тиме не сугерише утопистички исход, нити успоставља виктималну идеологију као ново поље сигурности; он отвара врата бесконачном броју могућих наратива које не можемо да предвидимо из позиција досадашњег искуства.

Зато је, у ширем контексту, важно не сводити афект искључиво на утробне процесе глумаца или невидљиве таласе који струје између ликова, већ уочити његову моћ да трансформише физиолошке, психолошке, аутобиографске и друштвене односе између људи.²³⁾ А тако можда и да упише неко ново значење ономе што данас препознајемо као – страх.

ЛИТЕРАТУРА

- Оливије Роа, *Дихаг и смрић*, Нови Сад, Академска књига, 2017, превод Марко Божић
- Торстен Бухштајнер, *Nord-Ost (Североисток)*, превод Милица Перић
- Часопис “Време”, бр. 617, <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=324740> (приступљено 22. 1. 2018)

* * *

- Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre*, London, Palgrave MacMillan, 2016
- David Krasner and David Z. Saltz, editors, *Staging Philosophy, Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, The University of Michigan Press, 2006
- Eric Hobsbawm, *Globalisation, Democracy and Terrorism*, London, Abacus, 2008
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Beograd: TkH-Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004, превод: Kiril Miladinov
- Mark Fortier, *Theory/Theatre, An Introduction*, Taylor & Francis e-Library, 2002
- Philip Seib and Dana M. Janbek, *Global Terrorism and New Media, The post-Al Qaeda generation*, New York, Routledge, 2011
- Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, 2004
- Terry Eagleton, *Holy Terror*, New York, Oxford University Press, 2005

23) Adam Alston, *op. cit.* 47.



ДЕЈАН МИЈАЧ

Сцена

ДЕЈАН МИЈАЧ

– НОВОСАДСКЕ
И ДРУГЕ ГОДИНЕ



Пише > Даринка Николић

Нека тако буде!

Уводна белешка ауторке монографије “Дејан Мијач – новосадске и друге године”

Око Дејана Мијача, његовог значаја и места у југословенском/српском позоришту, готово да постоји консензус стручне (и оне шире) јавности. Да ли је “нај”, или један од “нај”, то су нијансе. Место му је у самом врху! Чак и након дефинитивног повлачења (2011), остаје неприкосновени ауторитет којем се обраћају и до чијег мишљења држе не само људи из позоришта – редитељи и глумци, па и управници – већ и критичари, новинари и – такозвана обична публика.

С великим узбуђењем, огромном тремом и додатним теретом одговорности – јер, ма колико невероватно звучало, ово је прва монографија о Дејану Мијачу! – кренула сам у овај подухват којим је Српско народно позориште, коначно, желело да Дејану Мијачу каже једно велико – хвала! (...)

Први корак: Дејана Мијача обавештавам о пројекту који треба да осмислим и урадим – али не могу без његове помоћи. Следе изговори: Шта ће то мени... Мени то не треба... Све сам већ рекао... И, коначно, ‘Ајд, добро... Дођите код мене, да видим шта хоћете...’ Уследило је седам сеанси разговора, углавном фокусираних

на период у Српском народном позоришту, постепено “отопљавање” мог саговорника, а мимо тога, уобичајено: прикупљање грађе, разговори са глумцима... и осталим сарадницима Дејана Мијача, као и с онима који су, делујући из неких других сфера – конкретно: политичких – обележили његову каријеру.

Из свега тога изникла је обимна грађа коју треба класификовати, приредити смислено... дакле, благи хаос. Из хаоса помаља се, сама по себи намеће, свакако и неправедно спрам фасцинантне Мијачеве укупне редитељске каријере, следећа констатација: две представе стоје мимо свих уз име Дејана Мијача: *Покондирена шиква* Јована Стерије Поповића и *Голубњача* Јована Радуловића. Обе у Српском народном позоришту. Првом је “отворио потпуно ново поглавље у реинтерпретацији наше драмске класике”, обавезао следбенике, виноу се међу звезде, међу најзначајнија имена југословенске режије, а донела му је и прегршт признања и прву – од потоњег рекордног низа – Стеријину награду! Друга... Па, за почетак, и без обзира на њене позоришне квалитете, била је тек колатерал-

на штета у “играма престола” на југословенски начин, односно у крвавом расплету југословенске “бајке”. Њему лично, међутим, рећи ће у неколико наврата пост фестум, не без оног препознатљивог, “мијачевског” цинизма, читава афера око *Голубњаче* “није, хвала богу, успела да поремети миран сан и добар апетит”. Јер, како каже, неким другим поводом, “редитељ зна истину, узима реч и говори кроз представу. Мора ту истину казати у целости, без обзира колико је она поразна по оне пред којима се обзнањује, или колико је опасна по самог редитеља”.

Управо две поменуте представе, уз покушај након контекстуализације, биће у фокусу ове књиге. Остало је... Дејан Мијач њим самим и оним како га виде његови пријатељи, сарадници, колеге, критичари...

И, на крају, ако читалац ове књиге остане прикраћен за одговор на питање шта то Дејана Мијача чини – *Дејаном Мијачем*, сматраћу – испуњеним “вишим налогом”. Јер, уметност се опире демистификацијама. Откривањем тек половине тајне, сачувана је њена – друга половина.. И, нека тако буде! (...)



Пише > Александар Милосављевић

0 разлозима и намерама

Уредничка белешка

Уз све традиције које му припадају као најстаријем професионалном театру који континуирано делује од 1861, Српско народно позоришта баштини још једну – драмски репертоар темељи на ангажману изузетних редитеља. Александар Верешчагин, Луриј Љвович Ракитин, Јосип Кулунџић, Јован Коњовић, Жељко Орешковић, Јован Путник, Миленко Шуваковић, Димитрије Ђурковић, Бора Ханауска, Дејан Мијач, Егон Савин – само су неки од њих, да поменемо редитеље који су својим ангажманом успешно зрачили из СНП-а, или су пак у СНП-у остварили неке од својих најзначајнијих представа. О некима од ових стваралаца већ су написане монографије, каткада управо у издању СНП-а, а намера управе овог театра јесте да се на одговарајући начин одужи и осталима. Нема сумње да Дејан Мијач припада групи тих редитеља.

Идеја о овој монографији дуго је “тињала” у Српском народном, а стицај околности условио је да њена реализација у неколико махова буде одлагана. Један од разлога био је везан и за избор аутора књиге. У својој уводној белешци Даринка Николић скромно констатује да јој је задатак ауторке припао зато што припада групи ретких позоришника који памте ране фазе Мијачевог редитељског ангажмана. Уједно, Николићева ме пријатељски (но ипак неоправдано) оптужује да сам јој баш због тога и поверио рад на мо-

нографији. Истина је, међутим, да су моји (уреднички) мотиви били засновани на неколико чињеница, од којих се тек једна чини позиција Даринке Николић као сведока прошлих епоха.

Пре свега, намера ми је била да, осим Мијачевог рада у Српском народном позоришту, осветлимо и његове режије у другим театрима некадашње Југославије, да књига постане сведочанство о Мијачевој редитељској поетици, погледима на театарску уметност и, посебно, његов однос према режији, те да из перспективе Мијачевог рада у театру у којем је једно време био стални редитељ, заправо сагледамо комплетну његову каријеру. Разуме се, имао сам при том у виду да је – опет стицајем разних околности – књига коју смо припремали прва (до сада) објављена монографија посвећена овом знаменитом и за наш театарски живот толико значајном редитељу.

Други не мање важан разлог тиче се чињенице да ова позоришна критичарка није увек и безрезервно позитивно писала о представама које је Дејан Мијач режирао. На том плану ме је, рецимо, нарочито мотивисало сазнање да је она одувек имала резерве према једној од најпомињанијих режија овог аутора – инсценизији Радуловићеве *Голубњаце*, што је својевремено није спречило да се активно укључи у (принципијел-

ну) “одбрану” представе, те отуда сноси конкретне последице.

Знао сам, такође, и да ова изванредна критичарка, дугогодишња хроничарка овдашњег театарског живота и врсна уредница (од које сам на том пољу много научио), узетно поштује Мијачев рад, али и да није оптерећена идолопоклоничким односом према њему.

Узимајући у обзир све поменуте елементе, сматрао сам да ће управо она моћи да начини прави баланс у приступу Мијачу као теми монографије, да ће својим изванредним новинарским нервом знати да му постави права питања, те да ће резултат њеног ауторства бити објективан и целовит увид у редитељево стваралаштво.

Уверен сам да моје претпоставке нису биле погрешне, те да монографија која је данас пред нама задовољава сва моја очекивања.

И заиста, у првом плану књиге је вишегодишњи и веома плодан рад Дејана Мијача у Српском народном позоришту, но Даринка Николић кроз дуге и садржајне разговоре са редитељем усмерава пажњу и на представе настале пре и након његовог “новосадских година”, те практично заокружује поглед на целокупну каријеру овог изузетно плодног ствараоца.

На тај начин стичемо могућност увида и у “предисторију” Мијачавог редитељског ангажмана, у његове младалачке године, дане стасавања и школовања у Ваљево, период студирања на београдској Академији за позоришну уметност, прве сусрете са иностраним театрима и позоришним ствараоцима, почетке његове уметничке авантуре у Народном позоришту у Тузли, а доцније и Српском народном позоришту, где је био део уметничког тима који је креирао репертоарски профил театра у “златном периоду” када је на челу Позоришта био славни и харизматични Милош Хаџић.

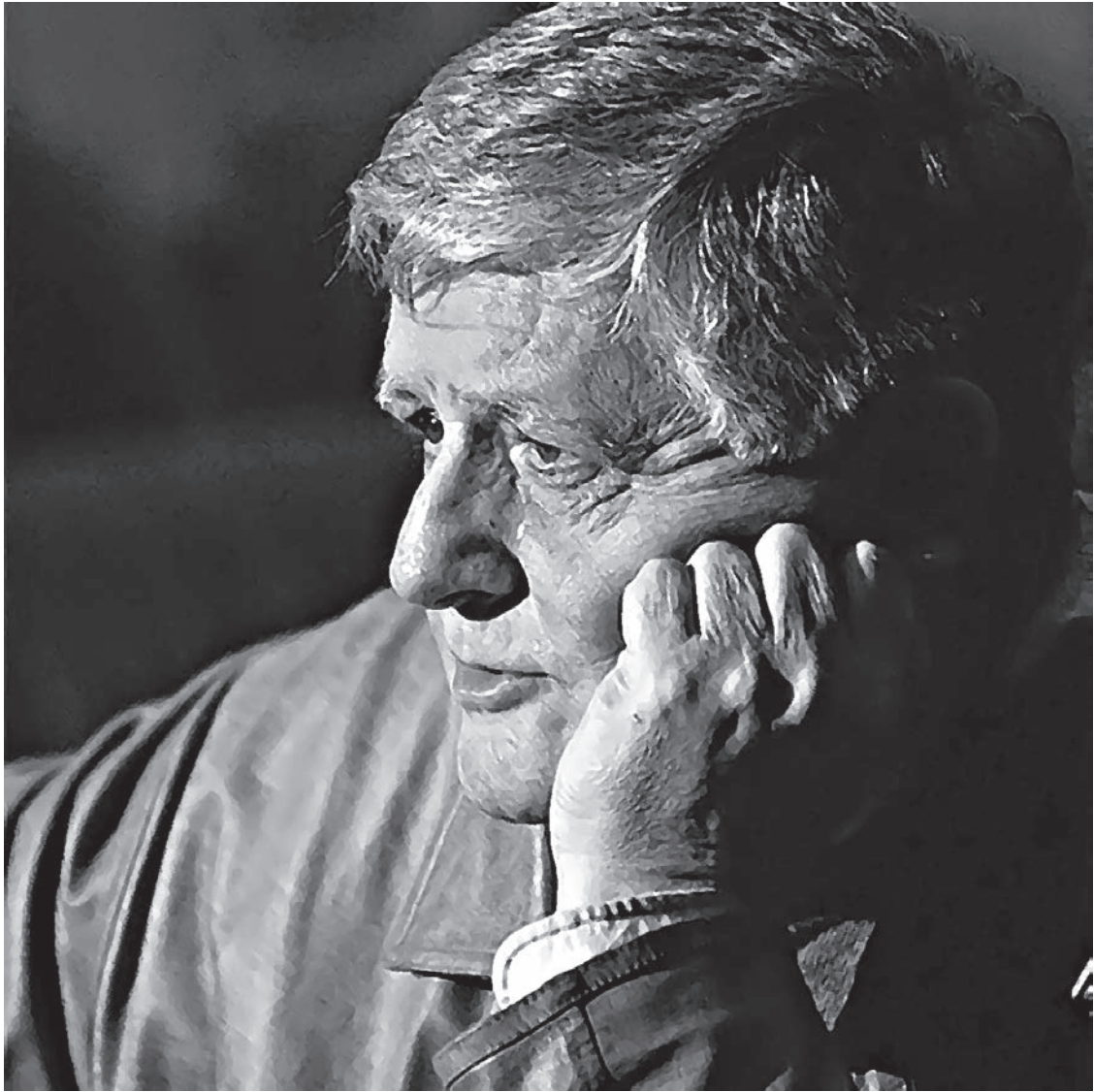
У историји нашег (али и југословенског) театра остаће забележена Мијачева режија Стеријине *Покондирене шикве*, но ова инсценација била је и изузетно значајан подстицај и за много дубље и далекосеж-

није унутрашње сазревање ансамбла Дrame СНП-а, својеврстан окидач који је оставио озбиљне трагове у повести најстаријег домаћег професионалног театра и практично дефинисао неке од критеријума на темељу којих Позориште до данас функционише.

У Нови Сад Мијач се враћао и доцније, када је каријеру наставио у Београду. У СНП-у је настала, а одатле је и протерана, и фамозна *Голубњача*, ту је премијерно изведен и низ других знаменитих представа, па и, на пример, Шекспирова *Мера за меру*, која ће бити означена као једна од најзначајнијих представа друге половине 90-их година прошлог века. Важан је податак (и за СНП и за Дејана Мијача), да је у СНП-у настала и претпоследња његова представа – *Зојкин сћан* М. Булгакова. Уз овог редитеља је, дакле, стасавало неколико генерација овдашњих глумаца, од оних школованих у славном Драмском студију (где им је управо Мијач био један од професора), преко глумаца на којима данас почива српски театар, па до најмлађих који су на почетку своје каријере заиграли у *Зојкином сћану*.

Славни редитељ се у разговорима вођеним за ову монографију сећа и својих режија у Југословенском драмском позоришту, Атељеу 212, сомборском Народном позоришту, рада с некима од најбољих глумаца нашег театра, те открива елементе своје редитељске поетике и погледе на позориште и театарску уметност, открива мање познате или сасвим непознате податке из своје биографије, па тако говори и о сусрету са Брехтом.

Премда, по мишљењу многих критичара, па и самог редитеља, *Голубњача* не спада у врх Мијачевог опуса, сматрам да је и добро и важно што је у књизи посебна пажња посвећена овој представи. Њена судбина не сведочи само о нашој прошлости (једнако театарској као и друштвено-политичкој), него је – видећемо – и сигнификантно упозорење свима који би и данас да се административно-политикантским решењима мешају у позоришне и уметничке послове.



Пише > Петар Марјановић

Позоришна сећања на мирис дуња

Даринка Николић: “Дејан Мијач – Новосадске (и друге) године”

Уводник монографије Даринке Николић *Дејан Мијач – Новосадске (и друге) године* садржи две равноправне теме. Прва је опште место о неприкосновеном угледу Дејана Мијача у историји српске режије, сазнање да се монографија не може написати без његове помоћи и опредељење да две позоришне представе буду у жижи њеног садржаја (*Покондирена шиква* Јована Ст. Поповића и *Голубњача* Јована Радуловића). Друга је прича о идеји настанка монографије и налажењу њеног писца. Читалац сазнаје да је зачетник идеје о издавању монографије био тадашњи управник Српског народног позоришта Александар Милосављевић. Замишљена је као захвалница редитељу Мијачу за успешну сарадњу са новосадским позориштем, која је трајала више од пола столећа. Отворени проблем аутора монографије решио је, по кратком поступку, исти прагматични управник. Писац ће по задатку (“Ви ћете то радити!”) бити Даринка Даца Николић, новинар *Дневника*, главна уредница угледног часописа *Сцена*, а тада хонорарни уредник издавачке делатности Српског народног позоришта. Управник, познат по својој

темељној обавештености, умирио је ауторку да она, као будући аутор монографије, нема такмаце: “Нема ко, ви једини још памтите Дејана Мијача из те фазе његове каријере!”

Ауторка је већ на првом кораку рада показала осећање за меру. Избегла је да сама напише први текст у монографији и објавила ваљан текст *Стеријин савременик* свог новинарско-театролошког узора Феликса Пашића. У даљем раду помогли су јој њено новинарско искуство, трудољубивост, упорност и шарм. Успела је да патријарха српске режије Дејана Мијача приволи на седам дугих разговора о битним збивањима у његовом животу (за Мијача то и данас најчешће значи у *његовом позоришном животићу*). Полазила је од познатих података из његове биографије (проучивши их као савесни професионалац) и претварала их у ненаметљива питања. Каткад је препуштала саговорнику да, у оквиру неких личних и уско стручних позоришних тема, најчешће сам одреди садржај и обим својих одговора. За ову прилику, као илустрацију, поменућу само разговор о годинама његове ране младости. Мијач

се сећа породице, гимназијских дана у Ваљеву и студентских у Београду; својих открића егзистенцијалиста, Џојса и Бекета, српских песника Црњанског, Васка Попе, Миодрага Павловића и Давича; доласка на Позоришну академију, на коју је примљен захваљујући Вјекославу Африћу, који је дечаку из ваљевске гимназије дао предност над кандидатима касније значајним писцима, естетичарима и филозофима. Школовања према догматски схваћеном систему Станиславског (“Мислило се да је суштина позоришног чина у томе ... да убади глумца у лик. То је догма! Лик је постављен као врхунска категорија у којој се позориште изражава. Поставиш представу као неку галерију ликова и то је најглавнија ствар. Нама се то није свиђало...”, сећа се Мијач). Покушаћу, непозван, да подсетим да су подражаваоци Станиславског помешали естетику Московског художественог академског театра – која је припадала одређеном времену, и зато била осуђена на краткотрајност – и суштину *Система*, који почива на сазнању да је уметност слобода непрекидног трагања и позив на надградњу вечитих закона глумачког постојања на сцени. *Метод* или *Систем* јесте средство да се дође до неког позоришног стила, а не стил сам по себи. Мијач доцније схвата да без Станиславског данас нигде на свету не би било савремене глуме. У разговору с ауторком каже: “Станиславски је поставио основу... вратио је ствар на истраживање себе... на то да је глумац обавезан да се бави својим инструментом... да почне од тела па онда све остало, да се запита ко је он у свету, зашто је ту.” Чини ми се важним и то да је од првог сусрета млади Мијач прихватио књигу Станиславског *Етика*. “Оно што те усмерава и даје пуноћу свему, циљ је етика. Код глумаца је Станиславски усађивао схватање да је глума побожни чин, а глумац жрец те религије у крајњој инстанци.” Стицајем срећних околности током студија, на Позоришном фестивалу ИТИ-ја у Паризу, видео је једну Брехтову представу (за њега је Брехт био најзначајнија позоришна појава у том тренутку). Мијач, у касну јесен 1952, пратећи Гавелине

пробе *Хенрија Четвртог* у Народном позоришту у Београду, одлучује да ће бити редитељ. А током пет недеља у Дубровнику, пред сам крај школовања, прати Гавелине пробе *Дубровачке шрилоције* Иве Војновића.

Даринка Николић и Дејан Мијач, водећи са разлогом рачуна о основној теми монографије о којој данас разговарамо, свесно су претрчали трогодишњи тузлански период Мијачевог рада. У Народном позоришту у Тузли одбранио је дипломску представу *Јунона и Јаун Шона О’Кејсија* (1957) и режирао седамнаест представа. Овој теми посвећене су само две, од две стотине тридесет шест страница монографије.

Ауторка тачно означава као битан тренутак у редитељској каријери Дејана Мијача његов долазак у Нови Сад, у Српско народно позориште 1961. Опрезни управник Милош Хаџић шаље у Тузлу двојицу редитеља (Миленка Шуваковића и Димитрија Ђурковића) да виде две његове представе и Мијач од угледних колега добија “зелено светло”. Зато ауторка, после информација о непозоришним Мијачевим проблемима (одслужење војног рока, стан, посао за жену, нешто касније развод брака), са разлогом наглашава да млади редитељ стиже у Нови Сад у зениту такозваног “златног доба” Српског народног позоришта, како многи називају време управниковања Милоша Хаџића. Сажети портрет легендарног управника чине два дужа навода из књиге *Милош Хаџић* (1999) чији је аутор писац ових редова. Чини ми се природним што сам принуђен да откријем да никада нисам написао књигу *Милош Хаџић* и да ниједну реч из поменута два навода нисам написао. Више бих волео да је ауторка унела у монографију, а није, краће одломке из моје књиге *Новосадска позоришна режија 1945–1974* (1991), који, можда баш на овом месту, попуњавају празнину у монографији. Зато их у најсажетијем обиму наводим.

“У више прилика Лука Дотлић, историчар позоришта и вршилац многих одговорних дужности у Српском народном позоришту, истицао је да се не би смело изгубити из вида ни то да су, ‘у време када су

Димитрије Ђурковић, а потом и Дејан Мијач, дошли у Српско народно позориште (шеста и седма деценија XX века), затекли добро организован и срећен театар, са добрим глумачким ансамблом. Позориште, које је радило у крајње неповољним техничким и другим условима и са малим новцем, није имало других, већих проблема који би пресудно утицали на уметнички рад: у врху, на руководећим стручним положајима, у атмосфери и односима у Кући.’

Дејан Мијач је у Српском народном позоришту затекао тим извршних редитеља формиран још у првим годинама после Другог светског рата. За Мијачев будући редитељски рукопис ваљало би указати на следеће особености новосадске позоришне режије. У годинама 1954. и 1955. у Српском народном позоришту у Новом Саду нова генерација редитеља (Миленко Шуваковић и Димитрије Ђурковић) почела је – на темељима које су поставили Јован Коњовић, Јуриј Љвович Ракићин, Јосип Кулунџић, Бора Ханауска и Јован Путник – да остварује особени уметнички програм. У обликовању представе полазили су од познатог става присталица модерног *реџишељској позоришта* да је ‘литерарни текст веома важна вредност или чак база представе, али ма колико текст био значајан, представа је посебна уметничка творевина; уместо да саопштава речи писца, посао је позоришта да од текста, говора и покрета, режије, светла и звука и боје, створи ново уметничко дело: представу, призор, игру’.

После природних почетних тешкоћа Мијач се складно уклопио у редитељски тим Српског народног позоришта чије се ‘златно доба’ памти по трагању за новим путевима сценског израза у оквиру српског позоришног простора. То су били: иронијски лирски театар, настојање на физичком виду глумачког израза, репертоарска политика упућена осећајности младог образованог гледаоца, гесло да су глумци и простор игре основни знак позоришног језика, театар који тежи да утиче на збивања у друштву и приказује тамне стране нашег времена и ‘социјалистичког’ друштва.

После неколико успешних представе овога раздобља, које су прошле без довољно одјека у Београду, Мијач ствара прекретничку представу своје каријере *Покондирену шикву* Јована Ст. Поповића (1973).”

Почињући разговор с ауторком о представи *Покондирена шиква* (1973), Мијач подсећа да су у то време стални редитељи Српског народног позоришта радили две представе (једну по свом избору, а једну по задатку). Мијач је прихватио молбу старијег колеге Миленка Шуваковића да те године замене додељене представе по задатку. Хаџић је прихватио ту замену послова. На контролну пробу, сада Мијачеве *Покондирене шикве*, Хаџић доводи истакнутог професора, књижевног историчара и критичара Младена Лесковца и он подржава представу (“То је права ствар!”). Вероватно му је годило што је у њој препознао и неке детаље из свог есеја, писаног крајем четвртог десетлећа прошлог века. Претпремијера у Лесковцу, на Фестивалу класике, одржана четири дана очи премијере у Новом Саду, била је одлично прихваћена од присутних критичара из целе Југославије. Међу њима био је и тадашњи драматург Српског народног позоришта који је пратио велики број проба, а после уводне Мијачеве речи на првој обавио књижевну анализу *Покондирене шикве*. Мијача, срећног после разумевања његовог новог тумачења Поповићевог текста на претпремијери у Лесковцу, насмејао је иронични коментар новосадског драматурга (“Смањи доживљај. Сви су они на саветовању театролога чули мој опис твоје *Покондирене шикве*”). Али га је неочекивано узнемирила немачка представа *Сеоско двориште* Франца Ксавера Креца коју је, са целим ансамблом, сутрадан видео на Битефу. Немачка представа упадљиво је личила на новосадску *Покондирену шикву*.

Иако је сваком зналцу позоришта јасно да се позоришна представа не може за један дан прекопирати од друге, и Мијач и цео ансамбл били су шокирани и забринути да им нико неће веровати да представу нису “преписали”. Разуме се премијеру су с узорном концен-

трацијом одиграли у Новом Саду и новосадска публика, пробирљивог укуса и осетљива на своје традиционалне вредности, веома добро је примила представу. Милош Хацић предложио је да се представа пријави за Стеријино позорје. Пре Позорја, на Фестивалу комедије у Јагодини, Мијач је добио награду за најбољу режију, а председник жирија Мухарем Первић са разумевањем је написао у *Полиџици* бриљантну повољну критику о новосадској представи. Публика на представи *Покондирене џикве* почиње у Нови Сад да долази и из Београда. Георгиј Паро увршћује као селектор представу у програм Стеријиног позорја, уз честитке Мијачу: “Стварно си ми учинио задовољство... Имам око чега да направим фестивал.”

Критике представе после Позорја биле су све повољне. Невоља је што се из учене критике Владимира Стаменковића не види представа. За Феликса Пашића облик представе је близак Крецовом позоришту. Подударност, ако је и случајна, није погубна... Милена Булатовић уноси у улогу Евице чудну мешавину имбецилности и топлоне.” Критике Ласла Геролда, Миодрага Кујунџића и Милосава Мирковића нису значајне, тако да се ова представа данас може реконструисати на основу зналачких критика Мухарема Первића и Јована Христића, образложења селектора Георгија Паре, дела текста из књиге Светозара Рапајића *Драмски џексџови и њихове инсценирације* и више Мијачевих оцена изречених у више прилика, па и у разговорима с ауторком монографије. Мени је и физички лакше да за ову прилику препишем свој текст који је ауторка објавила у овој монографији (настао из текста изговореног пре премијере у Лесковцу, допуњеног деловима текстова насталим после награда Дејану Мијачу и Милени Булатовић на Стеријиним позорју). У том тексту, који наводим у сажетјем облику, једноставним речима прати се остварени резултат рада Мијача и сарадника на прекретничкој представи његове редитељске каријере.

“Прву, исцрпну студију о *Покондиреној џикви* Дејана Мијача, уочи њене премијере у Лесковцу, а на

саветовању театролога у том граду о односу нашег савременог позоришта према делима класичног домаћег репертоара, дао је Петар Марјановић, у пледоајеу за будућу представу”, пише ауторка коректни пролог мом тексту који наводи:

“*Покондирену џикву* Јована Ст. Поповића Дејан Мијач није само измаштао: она је, још пре рада ‘за столом’, објективно била на дохвату његове руке. Први подстицај настао је давно: док је у различитим расправама и огледима из историје југословенске књижевности читао о многим недостацима и сценској невештини Поповићевих дела, Мијач је истовремено гледао успешне позоришне представе његових комедија које су режирани Мата Милошевић, Бранко Гавела и други. Други подстицај везан је за његов долазак у Српско народно позориште које је десетлећима изводило Поповићева дела не само са респектом и нескривеним уметничким амбицијама него и успешно (Боривоје Ханауска), а такође и за делове књижевних анализа дела Јована Ст. Поповића које је остварио Младен Лесковац.

Од Лесковчевог уверења да је Поповић за наше позориште учинио оно о чему до њега код нас нико није смео ни да сања: унео је у њега живот и истину у толикој мери да је сцена на даскама не једном била непосредан наставак и уметношћу преображени закључак онога што се дешавало на улици, у нашим кућама, у најприснијој и најдубљој утроби нашега тадашњег друштва; да је Поповић својим суморним очима гледао цинцарску антерију и мађарску атилу нашега грађанства, реденгот београдског мудријаша, чиризом умусану кецељу и гаће банатске и да је ту видео и домен својих студија, непреварно; да је у младости и он покушавао да буде свечан и да је на време увидео излишност таквих напора. ‘Какви калпаци! камо вам тога нашег војводства! па гле какви сте! – као да подсмешљиво вели она болесничка замишљеност око његових усана на портрету Поповићеву (Младен Лесковац, “Наш национални репертоар и Јован Стерија Поповић”, *На нашој џосџобини*, Матица српска, Нови Сад 1951. Реч

је о сликару и црквеном иконографу Јовану Поповићу (1820–1864), који је насликао већи број портрета угледних личности свога времена, међу којима и портрет кнеза Михаила Обреновића (1823–1868); до Мијачеве изјаве припремљене за програм представе *Покондирена шиква* ('Најзад, Војводина са прашином и клавири-ма, неотесаним столом и венецијанским огледалом, са главом у Паризу и ногама заглибљеним у панонско блато – то је својеврсна и свеобухватна метафора, која објашњава суштину Поповићеве комике'), чини се да је само један корак – али су за његову позоришну реализацију потребне 'чизме од седам миља'. Део тога растојања, упркос разумљивим лутањима и тражењима, био је пређен током проба за столом – захваљујући основном мотиву од кога је Мијач пошао у реализацију представе: био је то сто препун јела, око кога се једе, пије и разговара и свет неких далеких идеја за којим су посегнули Фема и Ружичић. Већ тада је било јасно да Мијач интелигентно оспорава досадашња црно-бела супротстављања Поповићевих ликова, и да Феми и Ружичићу са правом даје хуманију, иако не мање хуморну, карактеристику. Фема свој 'корак унапред' чини неспретно претенциозно, и извесно на погрешан начин, али бежи од дословног смрада чизмарске радње. Ружичић, непризнати песник традиционалистичког опредељења, није хохштаплер и 'српски Тартиф', него човек који своје промашаје 'покрива' пићем, не пре-зајући ни од брака са старијом, богатом удовицом – да би штампао своје пјеснослове. Са друге стране, Митар није само идилични представник честитог и радног занатлијског сталеза, који учи друге о поштењу, скромности и радиности, него приземни материјалист који људе процењује искључиво кроз призму њиховог 'материјалног стања', чије незграпне акције прати наглашена заокупљеност јелом и лупа штапа којом 'поткрепљује' своје аргументе у сукобу са Фемом. Љубав Евице и Васе – с много оправдања у изворном Поповићевом тексту – тумачена је без обавезне идеализације у досадашњим приказивањима ове комедије,

што је обећавало да се из њихових сцена може извући нови хуморни тон представе. Ако поменем да је лику Саре, уместо наглашеног чанколиштва, приписана и реалистичност ('Јести и пити, мон фрер, јести и пити, то је љубав, маните се ваших грација и богиња') наговештен је низ нових односа које је требало и сценским средствима доказати... А доказивања на сцени почела су већ сценографским решењем представе, које је проистекло из складне сарадње редитеља и сценографа Радована Марушића ("Простор омеђен с три равна зида. Лево се излази у двориште и на улицу, десно у други део куће. Врата не постоје. Ни предсобље ни 'примаћа' соба. Под од печене цигле, плафона нема. Доле тврдо, а горе високо. Лево прозор који гледа на улицу, десно венецијанско огледало купљено пре неки дан. У њему се Фема огледа, а остали му се чуде. На сталцима, с обе стране огледала, стоје новац, пудер, флашица с парфемом и маказе. Дрвени паорски сто, пет столица и шкриња. У представи нема музике нити било каквих ефеката. Пред почетак представе и пред почетак другог и трећег чина један музичар свира на приму 'староградске' песме, шетајући испред позорнице. Обучен је у војвођанску народну ношњу (црне панталоне, бела кошуља, црни прслук, шешир). Пред сам почетак представе одсвира, на приму, кан-кан"¹).

Кад год би у том простору одјекнуле прве Фемине речи: 'Једанпут за свагда, ја хоћу nobles у мојој кући' – наслућивао сам да је Мијач 'читао' *Покондирену шикву* као документ, откривајући у негдашњем свету данашње истине о томе да је свет добра и зла много комплекснији него што смо спремни да верујемо. Тај Мијачев 'кључ' разумео је Мухарем Первић: 'Народске ликове Мијач и глумци новосадског Позоришта тумачили су са мање традиционалне идиличности и плитке доброхотности, а са више видовите реалистичности, у редуктованом, према гротесци стилизованом реализму у коме су лица паора и занатлија, озарена чуђењем које долази колико од наивности толико и од тромости гла-

1) Милош Лазин, *Опис представе, Сцена*, Нови Сад, 1977, бр. 5, 68.



Покондирена тиква (1973)

ве, увеличана у телесу, гесту, кретњи, успорена у говору и радњи, упућена на 'једење' као основну животну радњу – дата у једном сочном, гротескно-комичном стилу. Мијач се у својој представи служио оним што је Милан Богдановић тачно назвао 'једром комиком несразмера'²⁾. А 'битку' за представу у целини добио је изврсни глумачки ансамбл (Добрила Шокица – Фема, Милена Булатовић – Евица, Заида Кримшамхалов – Сара, Илинка Сувачар – Анча, Стеван Шалајић – Ружичић, Стеван Гардиновачки – Јован, Васа Вртипраш-

ки – Василије, Раде Којадиновић – Митар), од којег је Стеријину награду за глуму добила само Милена Булатовић, али су је, с исто толико ваљаних разлога, могли добити и Добрила Шокица, Заида Кримшамхалов и Стеван Шалајић. Поводом награде Милени Булатовић ја сам, тих дана, написао скицу за њен портрет из које наводим део који ми се чини важним и за опис Мијачеве режије и за представу у целини.

Милена Шијачки-Булатовић у улози Евице сасвим се одрекла игре на спољне ефекте, остваривши овај лик чистим глумачким средствима. Крећући се у мизансцену једноставних хоризонталних линија, она

2) Мухарем Первић, *О скоројевићима и епигонима на нов начин*, *Политика*, 3. 1. 1974.

Покондирена тиква (1973)



је већину својих најбољих сцена (са Василијем и Ружичићем) одиграла на малом простору, готово статично. Дискретно скраћени костим наглашавао је Евичин неграциозни ход, а мала коректура носа дала је њеном лицу безазлен израз. Без 'широких' и показивачких гестова, и готово без мимике, улога Евице остварена је само очима и гласом – коме је свесним хтећем недостајало снажније треперење.

Не бих се сложио са критичарима који су у њеној интерпретацији лика Евице запазили црте дебилитета. Тачно је да је Евица спутана већ на почетку живота и упућена на приземност опанчарске радње и

култ пуне трпезе (то како су сва лица у овој представи Дејана Мијача дебела и 'масна', како им се маст слива низ усне док једу буреке, сарму и комаде печења, пре је трагичка суштина живљења тога света, него наглашена карактеристика потпуне духовне инфериорности). Уосталом, и сâм писац дао је Евици јасну тежњу да брани своје животне интересе. Они се крећу – да се задржим само на примерима из Првог дејства – од жеље за дословно физиолошком удобношћу кад одбија да носи мидер ('Ја не могу мидер да трпим, сва се заптијем у њему'), преко реаговања да би заштитила своју љубав (Фема јој саопштава да ће је 'сутра један први

философ просити', а она одмах реагује: 'А мој Васа?'), до лукавог тражења савезништва у ујаку Митру кога усмерава против своје мајке ('Ја не смем, ујо, у вашу кућу улазити... Запретила ми је страшно, зашто каже да нема брата чизмара').

Две су сцене нарочито карактеристичне за глумачки поступак којим је Милена Шијачки-Булатовић успела да сачува сложеност Евичиног лика. То је, најпре, љубавна сцена између Евице и Василија, у којој и нема правих љубавних речи. Она ту сцену игра с девојачким озарењем пред скорим загрљајем, али то осећање повремено надвладава приземна реалистичност. У тренутку када је Василије грли лежећи на њој – а истовремено са наглашеном пажњом тражи место где ће ставити свој скинути шешир – она се пита: 'Гди ћемо држати марву, краве и другу живину', а кад он каже да не приличи госпођи са дванаест хиљада форината да се забавља са марвом, она га одгурне и вели: 'Ја другојаче нећу.' Па ипак, у Евици на крају ове сцене надвладава, наизглед парадоксални, чедни тријумф тела ('Ти си мој Васа') и она, како је с правом запажено, ступа на ону обалу до које њени успале ни паланчани никада неће стићи. Друга сцена је њен разговор са Ружичићем у Другом дејству. Иако у овој сцени основну арију има Ружичић (у изврсном Шалајићевом тумачењу осмишљена је и јасна свака реч коју 'поета' изговара), који покушава да опсени Евицу својим песничким тирадама, испитујући је истовремено има ли 'поњатија о поезији', њено суптилно тонско контрирање у којем се меша и њено незнање и неодољива простодушност дају овој сцени парадоксални ефект: Ружичић говори о поезији, а Евица је у својој простодушности поезија сама.

Било би неправедно да не поменем да је успеху *Покондирене шикве* допринела и Јасна Петровић, која је даровито, с елементима реалистичке стилизације и гротеске, креирала костиме сасвим у духу редитељске концепције представе.

И, на крају, сећање на вече у Москви после прве представе *Покондирене шикве*, изведене на гостовању

Драме Српског народног позоришта на сцени Московског художественног театра. Мијач и ја седели смо у истој сали Клуба књижевника у којој је Толстојев Пјер Безухов примљен у масонску ложу. Били смо у друштву неколико московских позоришних критичара и неких млађих чланова позоришта – домаћина. Прилично лако поднели смо 'откриће' наших руских колега 'да је Стерија одличан писац, али, наравно, није Гогољ', али смо заиста били изненађени када су нам ти позоришни људи, који у своме искуству имају и Гогоља и Чехова, хвалећи представу, рекли да им је Фемин 'Париз' из *Покондирене шикве* личио на Москву из *Три сестре* Чехова. Мијач је са разлогом то поређење схватио као комплимент."

* * *

Између анализе представа *Покондирене шикве* и *Голубњаце* (и непозоришних збивања која су пратила ову представу) ауторка хронолошки доследно уноси и један разговор са Мијачем у којем нема средишне теме, али је пун особених утисака и оцена. Дивљење првим представама Боба Вилсона (*Појлед љубави*, *Писма за краљицу Викторију*, *Ајншајн на њлажи*) и потоња сумња ("Све после тога су... врло велике и скупо плаћене егзибиције за ексклузивну, богату публику..."). Уважавање за представу Жежија Гротовског *Посијојани љринци* и његову сјајну одбрану представе на перфектном француском језику. Трећи великан тог времена за Мијача је Отмар Крејча који чита драме Чехова као нико пре њега – чудесна представа *Три сестре* Чехова.

У разговору са Мијачем ауторка сазнаје да му је у младости једина алтернатива режији била професура књижевности на факултету. Ипак, иако му је после дипломирања понуђено место асистента на Позоришној академији у Београду, одлучио је да се окуша као професионални позоришни редитељ. Упркос томе, током целе редитељске каријере био је и професор на различитим нивоима. У Учитељској школи у Тузли предавао је увод у позориште да би млади учитељи "кад оду у села могли да праве приредбе". У Новом Саду

водио је Драмски студио који је покренут 1964, после затварања Средње глумачке школе и престанка прилива младих глумаца у позоришта на српскохрватском језику. После повлачења Љубице Раваси након прве године рада, Мијач је, уз сарадњу асистентата Стевана Шалајића и Радета Којадиновића, до 1972. извео укупно четири глумачке класе (најбољи појединци били су Васа Вртипрашки, Миа Адамовић, Ксенија Мартинов Павловић, Катица Жели, Илинка Сувачар, Томислав Кнежевић, Милан Шмит, Драган Срећков...). После успеха *Покондирене тикве* изабран је за доцента за режију на Позоришној академији у Београду где поштован и успешан, пролази сва звања и у сталном радном односу остаје до одласка у пензију. После оснивања новосадске Академије уметности води класу глуме (1978–1980), али због преморености одустаје. Природно је што и даље режира у Новом Саду, што у његовим београдским представама играју и најбољи новосадски глумци. Увек је спреман да их посаветује (“Сећам се кад су код мене дошли Јасна Ђуричић и Борис Исаковић. Питају ме да ли им саветујем да пређу у Београд. Кажем им да мислим да су њих двоје у Новом Саду неприкосновени и вапијућа потреба. Ту вам се отварају лепе перспективе и на Академији. Ако прија вашем егу, играћете на свим београдским позорницама. Таквих глумаца нема. А Београд не пита одакле си. И дан-данас они су ми захвални на савету.”)

Подстакнута Мијачевим помињањем Васе Вртипрашког, ауторка лако наводи Мијача да изговори најтоплији приватни портрет једне глумачке породице у монографији. “Мајка Грозда, чудо једно од доброте. Ти нешто помислиш, а она то већ урадила. Отац Пера, изврстан глумац и бег. Кад се вратио са једног снимања у Босни био је незадовољан: ‘У очин! Није имао ко чарапе да ми опере!’ Он то није умео. Није прихватио позив Елија Финција да пређе у Југословенско драмско позориште због пребрзог београдског саобраћаја, јер је требало да прелази преко више улица! Васа је талентован глумац и безазлен човек. Он је Перино и Гроздино дете. Можеш мислити шта од тога може да испадне!”

Ауторка није желела да се бави анегдотама које глумци препричавају о Мијачевом форшпиловању на пробама, уз обавезну напомену да се у њему крије несуђени глумац. Зато ћу овде пренети само битни део објашњења суштине његовог форшпиловања изречен ауторки: “Јесам форшпиловао, међутим, не дао бог да је неко одабрао оно како сам ја показивао. Моје показивање било је само кад понестане речи за било какво убеђивање и онда... ‘знаш ти шта је то, то је отприлике то’... и невероватно је како су они капирали да је то – то. И никад нисам форшпиловао целу сцену или све детаље. Него, изаберем неку кључну ствар и кажем да је то, отприлике, то. Сећам се, главна ствар била је питање емоција...”

Мијач је свестан да му је у Новом Саду била важна подршка управника Хаџића. Наравно, трезвено схвата да није био Хаџићев неприкосновени фаворит (‘Знате оно: Мита Ђурковић, па десет празних места, па следећи’). Током проба једне од првих представа у Новом Саду први га је прихватио носилац главне улоге Стеван Шалајић. После једне пробе, пролазећи поред стола у клубу за којим су седели Милош Хаџић и Раша Радујков, Шалајић гласно каже показујући на Дејана: ‘Ево следећег великог!’ Била је то охрабрујућа најава и Мијач је запамтио да је Шалајић први глумац који је у њега поверовао.

Са колегама редитељима имао је добре односе. Од најстаријег Јована Коњовића научио је да у позоришту нема пропасти. После слабе долази нова представа која нас обрадује. Ко год нас памти, памтиће нас по добрим представама. Посебно је ценио Миленка Шуваковића, живу енциклопедију, дивног човека увек спремног да искрено помогне. Жали што Шуваковић због алкохолизма није на сцени искористио своје велико знање и таленат. Димитрије Ђурковић је у суштини био драг човек, веома савестан. Био је талентован и изузетно педантан и често је амбициозно тражио и увек добијао додатне пробе. Кад је Мијач одбио да пише текстове за програме својих представа, као директор драме казнио га је одузимањем од пла-

те. Мијача су убедили да је то незаконито и да треба да тужи директора. Од новца који му је враћен, купио је букет цвећа Митиној супрузи, а Мита се у међувремену покајао. Повремено је у Новом Саду режирао и Јован Путник. Иако је деловао као занесени лунатик, био је човек великих знања, начитан, изузетно слуха, спреман на ризик и одан позоришту. Кад је Пољак Казимјеж Дејмек, редитељ европског угледа, изабран за сталног редитеља у Новом Саду, Мијач је постао његов асистент и преводилац (знао је руски). Дејмек је био особена редитељска личност, али је његов приступ раду са глумцима (“Шта предлагате?”) и навика већине новосадских глумаца да им редитељи предлажу битна сценска решења, често су остајали нерешени. Дејмек и Дејан постали су и пријатељи.

Жали се ауторки што су неки изузетни глумачки таленти прерано напустили позоришну сцену (Александар Берчек и Милан Гуговић). Каже јој да не воли остареле представе (своју *Покондирену шикву*, Ристићеву *Бубу у уху*, представу Московског художественог академског театра *Три сесире*, у којој је најмлађа сестра Ирина, кад ју је гледао, имала 56 година). Не воли ни представе у којима носилац главне улоге додаје текстове који немају везе са представом, безочно шмира и поништава свој таленат да би забавио публику (Зоран Радмиловић у *Радовану Трећем* Душана Ковачевића, Никола Симић у *Буби у уху* Фејдоа).

“ГОЛУБЊАЧА” ИЛИ НИКО НИЈЕ ГЛЕДАО, А СВИ ПРИЧАЈУ

Природно је што на почетку поглавља ауторка сасвим сажето подсећа на време кад је завршена нова зграда Српског народног позоришта (28. март 1981). Тада је у најстарије српско национално професионално позориште уведена из основа нова организација, уз нека не баш срећна кадровска решења (о томе не говоре Мијач и ауторка у монографији него то мисли писац ових редова). Нова зграда отворена је представом *Дољња земља*, по тексту Ђорђа Лебовића у режији

Дејана Мијача. Велики број тадашњих водећих политичара Југославије били су на премијери у Новом Саду.

Поглавље маркантно обележавају збивања око Мијачеве представе *Голубњача* Јована Радуловића (премијера 10. октобра 1982), чија је тема међунационални односи Срба и Хрвата. По мотивима приповедака из збирке *Голубњача* (1980), која је добила награду “Седм секретара СКОЈ-а”, а на подстицај Дејана Мијача, Радуловић је написао истоимену драму. Текст драме одбија да изведе београдско Позориште “Бошко Буха”. Разлог неуверљив: зато што је непримерена узрасту публике тог позоришта. Тек тада је *Голубњача* понуђена Драмском центру Српског народног позоришта, чији директор Никола Пеца Петровић прихвата текст талентованог писца и режију великог редитеља – понуду Дејана Мијача позориште у Новом Саду (ма како се звало) није могло да одбије.

Ово је за ауторку било најделикатније поглавље монографије. Она је после премијере *Голубњаче* написала критику у новосадском *Дневнику* (10. октобар 1982), заменивши званичног критичара Миодрага Кујунџића који је, још током проба, знао да се нешто спрема и избегао да пише приказ премијере. Ауторка (која је у то време била ватрени поклоник представа Љубише Ристића) није била очарана хиперреалистичком *Голубњачом*, али није у свом тексту имала идеолошких примедби на представу, те је због “небудности” постављена на мање одговорно место.

Данас изазива неверицу мишљење да је у Новом Саду та позоришна представа угрожавала државу, односно братство и јединство наших народа. Оно што је било особено у оштрој и пренапетом кампањи против ове представе, била је одлука војвођанског и новосадског партијског руководства да увери и присили око 40.000 чланова Савеза комуниста Новог Сада да се изјасне против позоришне представе коју велика већина није видела. Наставак ове приче изазива сличну nelaгоду. Представа је скинута са репертоара одлуком радних људи Српског народног позоришта (то је у нас било

Дољња земља (1981)



убичајено). Неколико чланова војвођанске аутономашке комунистичке врхушке (Душан Поповић, Жика Берисављевић, Нандор Мајор, Перо Зубац и Милутин Каришик), најчешће су означавани као организатори и носиоци кампање против *Голубњаце*.

Дејан Мијач је пресудну улогу у забрани *Голубњаце* видео у лику Душана Поповића, са којим је до тада

био у пријатељским односима. ("Он је мене изабрао за неког свог фаворита. Кад сам после *Покондирене тикве* отишао у Београд био је помало повређен, али ми није правио проблеме, бар их ја нисам осећао. Кад је све ово око *Голубњаце* почело, тражио сам састанак са њим, али ми је он послао поруку 'да кажем како ништа не знам и немам везе с тим'. То је било бесмислено: ја

сам наговорио писца да пише драму, донео текст у позориште, режирао представу!... Издржао сам касније готово три месеца бесмислених састанака с овдашњом врхушком и њиховом политичком заслепљеношћу и глупошћу. Иако сам био већ на граници људске издржљивости, колико се сећам, у оно време био сам здрав, имао добар апетит и добар сан. Према томе могли су ту кампању да возе колико хоће. Вероватно бих другачије реаговао да је дошла полиција да ме хапси. А могло је и то да се деси.”

За разлику од Дејана Мијача, Јован Радуловић је тешко поднео ову бесмислену хајку: “Да сам знао да ће због *Голубњаче* заседати Председништво Централног комитета, Председништво Југославије, десетине комисија... ни на крај памети ми не би било да напишем овакву драму. Па још ноћу да чекам кад ће позвонити да ме воде у затвор.”

Истовремено, представа *Голубњача* добила је моћног заштитника. У то време постојао је сукоб два комунистичка центра моћи (Београд – Нови Сад). Дозволивши да се представа игра на сцени Студентског културног центра у Београду, каткад и два пута дневно, Србијанци су веровали да добијају “ореол” бранитеља слободе уметничког изражавања и за њих важан политички “поен”. А заборавили су да је који месец раније београдско Позориште “Бошко Буха” одбило да постави на сцену *Голубњачу* Радуловића и Мијача. Позвали су Мијача на разговор у Београд (овај пристаје, ако са њим буде и Владимир Стаменковић, позоришни критичар и његов колега са факултета). Примају их Иван Стамболић и Шпиро Галовић. Разговор почиње Галовић (Стамболић у истој соби завршава неки посао) и на Дејанов потврдни одговор да представу намеравају да наставе да играју у Београду, предложи му да прву следећу одгоде: “Знаш, у понедељак имамо разговор с овим Војвођанима и било би нам некако лакше... кад та представа не би била одиграна.” Дејан му објашњава да је немогуће глумцима, родитељима – Босанцима из околних села који на представу, на свој ризик, доводе своју децу-глумце (јер и њима и деци прете) и свим

осталим сарадницима саопштити да представе неће бити. Прагматични Стамболић, који је чуо све што су причали: “Ма нека се игра, ко их шиша... нека се игра, шта ти је, бре...” Мијачу је јасно да је реч о манипулаторској памети. Не мисли се о теми... важно је само да ли се то може употребити или се не може употребити.

Писац ових редова сећа се (тога нема у монографији) да су се у Београду као браниоци поменутих тековина (које, како се брзо видело, стварно више нису постојале) јавили политички ликови који су се увек бавили само дневним личним интересима, никад не мислећи на сутра. Оно што није било смешно јесте коментар београдског драмског писца и професора драматургије, за кога је ова представа била допринос распадању и пропасти: “Бранили смо *Голубњачу*, мислећи да бранимо сâм позоришни чин. Али, бранили смо нешто сасвим друго, данас знамо шта. Из те одбране створили су се редови на благајни за *Колубарску бишку*, а они нису обећавали ништа добро”³⁾.

А три дечака и једна девојчица (аматери) и једна уметнички солидна београдско-новосадска глумачка подела (верујући, можда, да су они одбранили представу), наставили су и извели, уз добар хонорар, више од сто нових представа у Београду (чини се да ни данас нико не зна тачан број). Тако је ова, у суштини уметнички часна, представа, постала мотив политичких и личних обрачуна, а у оскудна времена и неочекивани извор глумачких зарада.

* * *

У овом поглављу ауторка одустаје од хронолошког редоследа догађања и, тридесет година после премијере *Голубњаче*, преузима од Јована Радуловића “прозивку” Жике Берисављевића и Душана Поповића. Писац *Голубњаче* позива их да кажу који су им били мотиви и намере да произведу један од најбесмисленијих случајева у политици и култури ондашње Југославије. Душан Поповић тада више није био жив, а Жика Бе-

3) Ненад Прокић, *Кланица илузија, Театрон*, бр. 18, 2002, 6.

рисављевић је орно прихватио ауторкин позив на разговор. Навешћу из монографије само сажете тезе неколико његових одговора.

“Желим да скинем обол с имена Душана Поповића... Ја сам био главни идеолог тог случаја и иницирао да се о представи расправља. О забрани представе није било речи... Први који је имао примедбе на текст био је Милутин Каришик и то је пренео Душану Поповићу, а овај мени. Све сам то прочитао пре премијере и видео да између књиге и драматизације има озбиљних разлика, хајде да видимо шта ће тек бити између драмског текста и представе...⁴⁾

Мислим да су први, провинцијално и плиткоумно ушли, несвесни тога у шта улазе, Пеца Петровић и Зоран Петровић. Сигурно више него што је Мијач желео... Кад је све то постало ‘случај’ (добивао сам информације из полиције и све информације које су дошници из њиховог окружења дојављивали) видео сам да су они свесно или несвесно припремили ражањ на којем смо се сви заједно после пржили.

У Атељеу 212, у бифеу, безмало је стално седео Михиз (Борислав Михајловић). Створен је један неформални штаб који је оперативно координирао читаву ствар. Имам пуно доказа за то. Михиз је Радуловићу, по сопственом признању Ивану Стамболићу, диктирао шта да допише у представи *Голубњача*. Сцена са Сремицом, на пример... и још две сцене су дописане да би овде биле провокација.

Голубњача је једна од изразито непријатних епизода у којима сам учествовао. Али да се трипут родим, опет бих то урадио, наравно паметније. Јер ми смо за-

4) Писац ових редова мисли да није коректно да прећути да у монографији Даринке Николић – ни она и ниједан учесник у разговорима и сукобима – не помињу да је прва верзија драмског текста *Голубњача* објављена у часопису Сцена број 2, Нови Сад, март–април 1982. Мислим да се реч *драматизација*, у одговору Жике Берисављевића, односи на текст *Голубњаче* објављен у *Сцени*, пола године пре премијере у Новом Саду. *Сцену* једини помиње Јован Радуловић у својој књизи *Случај ‘Голубњача’ за и њошив, документи*, 2012. И психолог из дневног листа не би имао тешкоћа да тачно објасни зашто је то тако било.

иста правила грешке... Нама је Градски комитет Новог Сада отишао изван договора. Не намерно; то су били млади људи, неуки. Изјашњавања комуниста о представи коју нису гледали је чисти кретеншаг. То апсолутно није била наша идеја. То је актив Градског комитета, трапаво спроводећи инструкцију, урадио нешто што ми нисмо желели.

Грешни Јован Радуловић... он је трагичан човек. То је човек који је стекао име на *Голубњачи* више него на укупном опусу. Мени није сметала та бруталност у тексту *Голубњаче*, али је Мијач морао бити пажљивији у избору реквизитарија (од оних крстача, до сечења јаја овну.)

Ово запишите: *Голубњача* означава, сасвим сигурно, једну епизоду или један момент у којем је постало јасно да је део српског политичког врха ушао у пуни дослук, у пуно садејство са тзв. српском дисидентском опозицијом, која је у Србији била поглавито националистичка. Која је многе људе са левице обрлатила.”

Иако по природи садржаја ово поглавље има и рашомонских тумачења мислим да је из њега ауторка испливала часно.

* * *

У стручном и духовитом тексту Предраг Вранешевевић пише о својој особеној музици и сценографији Радована Марушића у *Голубњачи*. Идеја Мијача за музику била је кратка или подстицајна (“Нешто мрачно као ‘Гламочко немо’”), док је Радован Марушић изградио огроман левак који се сужавао према рупи у коју су усташе током Другог светског рата бацали Србе, комунисте и антифашисте. Вранешевевић пише да је вођен на удбашке информативне разговоре и уз пиће држан по цео дан не би ли из њега нешто извукли.

* * *

Кратко поглавље “Критичари” које насловом наговештава да ће се ауторка бавити критиком Мијачевих новосадских представа, своди се на једну реченицу коју дословно преписујем из монографије: “У Новом Саду,



Голубњача (1982)

у време док је Мијач био тамо, /била су/ једва двојица критичара: Миодраг Кујунџић и Слободан Божовић.” Из Београда тада нису долазили критичари на ново-садске представе, осим на фестивале.

Треба добро познавати Дејана Мијача да би се поверовало његовој изјави у разговору с ауторком: “Никада, никада, нисам размишљао о томе хоће ли се /моје представе/ свидети критици или публици. Да ли ће бити гледане или неће бити гледане... никада, никада! Представе правим искључиво за себе, да задовољим неки свој его и потребу да се изразим. Све то звучи мало

нескромно, али никада нисам био задовољан.” Познато је да је Мијач највише од српских редитеља напуштао започете пројекте (“Био је поприличан број представа за које сам током проба видео да срљају у пропаст, па сам безобзирно напуштао пројект.”)

Преласком у Београд позоришној и културној јавности било је јасно да је Мијач извојштио наклоност тадашње критичарске елите (Ели Финци, Јован Христић, Мухарем Первић, Слободан Селенић). Владимир Стаменковић није међу њима, али се нису спорили и Мијач то није тешко поднео, тим пре што

су временом постали пријатељи. У разговору с ауторком износи изненађујући податак да, иако није имао много негативних критика, признаје као добре само десетак својих представа, од сто тридесет пет колико их је довршио. (Писац ових редова зна и за Мијачево мишљење да је задовољан са 80% својих представа.) Издваја двојицу критичара: Јована Христића и Мухарема Первића. Јован Христић био је човек узорног грађанског васпитања, елиотовац, класицистичка личност која све разуме, па и модерно позориште (уз скрупулозну упитаност да ли ће преживети последњу актуелну “моду”). Његов укус имао је и узорно осећање за меру и обимну ширину. И Мухарем Первић био је човек великих знања и личне храбрости. Његове критике са Битефа су често фасцинантне. Умео је да пише и разуме позоришне људе из неког далеког света. Писац ових редова, који познаје Мијача готово пола столећа, не зна да се Дејан са неким упознао на сличан начин. На једном Битефу прилази седишту до њега млади човек са картом у руци и очито се не сналази: “Седи ту до мене. Ти си Мухарем Первић, а где си ти, ту је – позориште.”

О МИРИСУ ДУЊА КОЈИ ОСТАЈЕ

У једном од последњих разговора с ауторком Мијач исповедно каже да је један од разлога да престане да режира у позоришту било његово осећање физичке немоћи. “Решио сам да више не учествујем у нечему што тражи веће снаге него што имам... Старост је свирепа казна од живота.”

Схватио је да је старост и необично време сабирања и сазнања и да оно најбоље што си урадио у позоришту није било узалудно. Са сетном осећајношћу призива једну слику из детињства: људи, у селу где је живео, по собама држе дуње и суве шљиве. И дуње се поједу, или оду у пекмез или китнкез, а мирис дуња остаје. Тако се и он сећа неких њему драгих представа као мириса дуња који је остао. Једна од њих је *Три хероја* Томаса Бернхарда.

О Бернхарду и Мијачу ауторки је са разумевањем говорила преводилац *Три хероја* глумица Рената Улмански: “Разумела сам Мијача кроз *Три хероја*. Мијач није толико малициозан, није тако агресиван, није саркастичан. То све Томас Бернхард јесте. Он је био огорчен на своје суграђане, а Мијач је само жалостан... То да је Бернхарду шеф државе био Курт Валдхајм... колико је у Аустрији било фашаиста... мислим да Мијача та фактографија у представи није занимала. Али однос интелигенције према власти, пристајање, млакост интелигенције, равнодушност да све може да иде мимо мене – то код Мијача није пролазило. ‘Ништа у животу не може да буде мимо вас. Ви ТО живите, управо – то!’ На питање ауторке (многи га постављају): ‘За Дејана Мијача важи да се – изражава кроз глумца’, глумица одговара да је њено лично искуство да Мијач то ради врло елегантно. Две индикације које ми је дао направиле су ми улогу у *Скакавцима* Биљане Србљановић. Кад је њему нешто прејако, са толико такта он то доведе до праве мере... он зна целину, просто музички, он зна како свира тај оркестар... Веома је лепо с њим радити.” Мијач у *Три хероја* са посебним поштовањем говори о глумици Милици Радаковић: “Већ је била мало старија... ходала је уз помоћ штапа... Била је изненађење за све. Нико је није знао. А она чека, припрема се, читав један чин припрема, да ли ће доћи, неће доћи, о њој се прича. Одједном искочи жена, као чупавац из кутије, сви занеме. Стане право на рампу, никога не ферма. Кад оним очурдама погледа у публику, па дикцијски добро каже свој текст, потпуно ван контекста разговора, бааам, као кад у близини звоника чујете оно бааам!” Милица једна драга... И тамо стоји и ти видиш да је узнемирена, гледа, онда се окрене и седне на своје место... и то је било то. Она је била у функцији; била је потпуно у функцији.”

У разговору с Иваном Меденицом Мијач каже да није од *Три хероја* правио друштвено-критичку представу. Једноставно мисли да наше друштво не треба критиковати него треба хитно извршити интервенције којима би се тај дављеник спасао. Ако неко не осећа да

је у дављеничкој пози, треба му то показати. Ово што ми живимо није ни за критику, у најмању руку је за гађење. То не припада више разумној анализи, већ је нешто што човек може или не може органски да поднесе. То је то. Бернхард не би био тако величанствен писац да се задржао на било ком нивоу који познаје психологија. Не! Он је свођењем одједанпут широко отворио врата највећег региона апстракције, универзума. Отворио је она питања о којима су песници сањали и филозофи говорили. Тада видиш да човек, ма колико ниско пао, није изгубљен за нешто што је задатак вечности. Он постоји, он је негде. Е, то негде, то је нада о којој овај писац пише. Бернхард је писац који би намучио глумце и у неком бољем тренингу од наших. Он тражи нешто што је непрепознатљиво у глумачком проседеу, а то је много тешко. Али, кад глумац провали тај гвинт, он осети неку врсту блаженства.

Запажање Меденичино да има нечег чеховљевског у Бернхардовој драматургији омогућује Мијачу да изговори једну општу оцену врха европске драматургије прошлог века: “Чехов је почео XX век. Он је крунисао претходни велики век руске литературе, са њеним сувишним јунаком, романтичним побуњеником без разлога, и увео јунака који је пун зебње и скепсе, и довео га на границу апсурда. Мислим да је са Бернхардом та сјајна линија, која по мени иде преко Пирандела и Бекета, постала једна окружена идеја. Што се тиче драматургије, то је за мене централна ознака прошлог века.”

Мијачева последња позоришна представа, *Вишњик* Чехова, играна је на сцени на Светом Стефану. Изнад су древни паштровски маслињаци који ће, као и у Чеховљевој драми, постати плен оних који ће посећи стабла и изградити викендице. Бранислава Лијешевих сведочи да је Дејан и у својој последњој представи *болно акшуелан*. Један локални високи политичар замера Мијачу што је “дописао” тај део атакујући на актуелну власт.

Ауторки је успело да избором два краћа фрагмента из дневних критика дочара глумачка, ликовна и звучна достигнућа ове представе: “У свим ликовима

заједно, у лепоти дома, вишњика, лепоти увећаној свешћу о неминовности губитка свега тога, Мијач је знао да прекине свако поређење са стварним реалним стварима. ‘То је тако тривијално’, у свом замишљено удаљеном стилу рекла би Рањевска. Чехов станује више. Мијач је желео тамо да поведе. Можда се бојао трајања, али анахроности није. Цитати, аутоцитати, рефлексije које красе Чехова у *Вишњику*, и Мијачево су средство својеврсног естетичког самопропитивања. Постизање лепоте као највишег принципа. Он на том плану дејствује пажљивим балансом физичких, звучних и ликовних елемената. То најбоље илуструје сцена у којој ексцентрично резонерски настројена гувернанта Шарлота (Нада Шаргин) изводи мађионичарске трикове, или она у којој сви загрљени играју и певају на тако рећи Пировом балу пре коначне селидбе са имања.”⁵⁾ “Није случајно што је Мијач, поред једва још два наша редитеља, успео што другима није, да открије енигму Чеховљеве сложене једноставности. Посрећило му се, пре свега, у сарадњи с таквом волшебницом позоришних сложености као што је Јасна Ђуричић у улози амблематичне Рањевске, трагичне хероине грађанских тривијалности прошлог а, богами, и овога века. Оне су трагичне, а помало и трагикомичне, јер не могу да превазиђу границе свог филистарског порекла упркос неким вишим и сложенијим тежњама, а пре свега болно неоствариву страст за слободом” (Јован Ђирилов).

ДРУГИ ДЕО МОНОГРАФИЈЕ

У овом делу монографије ауторка је најчешће успела да оживи већ давно потрошену схему по којој се, већ готово четири десетлећа, израђују монографије о глумцима – добитницима престижне награде “Добричин прстен”. Разуме се да постоје велике разлике у вредности тих слављеничких монографија, али оне се сведе на позиве позоришним људима различитих профила да са свог становишта пишу

5) Игор Бурић, *Дневник*, Нови Сад.

о достигнућима добитника и о својој сарадњи са њим. Најслабијима међу њима недостаје и ауторски увод писца монографије о добитнику.

У поглављу *Глумци, сарадници, сајуџници*, Даринка Николић је поменуте ауторске текстове писане о Мијачу најчешће замењивала интервјуима – и својим и онима које су у различитим приликама писали други аутори. Навешћу их хронолошки, у карактеристичним краћим наводима.

МИРА БАЊАЦ (“Волео је он мене, али...”)

“Разбијао је нека овештала глумачка средства. И то је оно што памтим као Мијачев поклон СНП-у... Он никада није тражио више да даш него што му треба.”

ЈАСНА ЂУРИЧИЋ (“Моја велика леђа”)

Чини ми се да је Дејанова специфичност, пре свега, у томе што инсистира на говорној радњи, као и некаква упорност, тврдоглавост да оно што је замислио и истера... Једнога дана, на проби, замолим Дејана ... рекла сам му да бисмо да окречимо стан и ... да ли бих могла да не дођем на пробу. Он ме је погледао и рекао: “Шта је са тобом!? Јеси ли луда!? Па, ти овде кречиш!” Је л’ теби јасно то, Јацо? Ти једино овде кречиш и нигде више!

РЕНАТА УЛМАНСКИ

“Мој дивни удео у позоришту се зове – Мијач”
“Нисам никада играла у Југословенском драмском позоришту, када су ме у осамдесет осмој години управа и Дејан Мијач позвали да играм у *Скакавцима* Биљане Србљановић. Један детаљ са пробе. Сама сам на просценијуму. Кћерка је отишла да се облачи (иза сцене). Треба да стојим док се она обуче. Мени ту Дејан избрише текст: ‘Немате шта да кажете. Прођите... кроз цео свој живот. Како сте почели, шта сте за њу урадили, прођите шта вам је она сад урадила, само све то прођите. Ту сте ми потребни, ту сте ви, са собом.

Јер рећи нешто некоме ко није на сцени – већ је позориште’... Урадим то и добијем на премијери аплауз на отвореној сцени.”

МИРЈАНА ГАРДИНОВАЧКИ (“Предмет обожавања”)

“Наравно глумци су обожавали Дејана. И поред повремених његових деспотских реакција. Ух, колико пута сам отплакала... Али он те такне на размишљање, пробуди неки инат у теби и – рачуна с тим. Он је имао чудесну моћ да анимира ансамбл. Долазили смо и кад нисмо били у подели да га слушамо. Сматрам га највећим од највећих. Он је за мене позоришна икона! Био – и остаће!”

ВОЈА БРАЈОВИЋ

(“Читав космос”, разговарала Татјана Њежић)

“Мијач има, назовимо то способност да види, осети, прозре, скенира, препозна... шта глумац има у себи, а да овај често то и не зна. На најчудсније и најнеобјашњивије начине то обогаћује, унапређује глумчев дар... Рад са Мијачем је радост игре. Не дозвољава, пре свега себи, да било ко од глумаца остане необухваћен том радошћу и пуноћом... Непогрешиво је режирао представе које су имале разлога да постоје баш у тренутку у коме их је радио. Лично сам му немерљиво захвалан. Имао сам привилегију да с њим радим толике представе.”

БРАНКО ЦВЕЈИЋ

(“Он је категорија, мера ствари”, разговарала Татјана Њежић)

“Говорити о Дејану Мијачу! То има све одлике немогуће мисије... Једноставно, он је категорија. Као кад кажеш, на пример, Моцартова музика. То је то. Нема се шта додати. Тако и Мијач – он је мера ствари... Њему су глумци веровали, волели су га свуда где је радио. Једноставно, умео је да извуче најбоље из глумца.”

БОРИС ИСАКОВИЋ (“Као да си у неки сан ушао”)

“Дејан Мијач је знао да прави сан о позоришту. Представе које сам са њим радио, *Мера за меру* и *Леонс и Лена*, поготово ... то су неке чаролије од лепоте, од илузије, а опет, прецизно и захтевно позориште за глумца. То је – настајање неког другог света, заиста... Неки други свет је он правио на позорници. Ја сам то волео да гледам, наравно и да учествујем... Та чаролија, тога је све мање на сцени... Таквих редитеља више нема, нико не прави то, другачије је време... можда. Још једна његова особина је да прави тачне поделе. У *Мери за меру* била је велика подела, више од двадесет људи, свакоме је пронашао праву улогу... Волео је, очигледно, да ради ту, у Новом Саду, где је добра атмосфера за рад, сви су га много поштовали... А да је велик, велик је! Његове представе су захтевале и мукотрпан рад у какав, чини ми се, више нико неће да улаже толико. Мислим да је он то и схватио. Јер кад радиш тако како је он радио – а то је улагање у којем дајеш све... Нико више неће да даје све и, мислим, зато се он и склонио.”

ВАСА ВРТИПРАШКИ (“Глумац у центру представе”)

“Имао сам седамнаест година кад сам дошао у Драмски студио код Дејана Мијача. Издвојио бих три његове особине као професора: строгост, реалност, ауторитет. Увек нам је говорио: будите искрени, креативни, али надасве уметнички поштени, па докле досегнете. И још нешто. Код Дејана – нема већ виђених решења. Он не узима глумца у поделу да одради оно што је дотад радио. Памтим да смо му једном набројали шта је потребно да би се направила добра представа: добар текст, добар редитељ и добра глумачка подела. Дејан је на то, сећајући се искуства драмског писца Александра Поповића, додао: ‘И још нешто – ако Бог да!’”

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ (“Свака представа – семестар”)

“Мијач те ослобађа и као глумца и као личност. Њему је важна проба, важна је представа, сви смо ту равноправни... Он није сујетан и у стању је да прихвати било коју идеју ако му се учини да је добра. И ако ради за представу. Врло поштује дар, рад, посвећеност позоришту и не заборавља да је позориште – глумац. Права је штета што више не режира, јер такав човек треба да живи бар – девет живота!”

ДЕЈАН МИЈАЧ О СВОЈИМ ПРЕДСТАВАМА У СНП

Реч је претежно о текстовима које је, често и невољно, Мијач писао за технички скромне програме представа Српског народног позоришта. Из тих текстова издвајају се они из којих је очито да су припреме редитеља за представу биле темељније него обично (уз сазнање да је и доња граница Мијачевих припрема за пробе, за наше позоришне прилике, професионално висока). Навешћу, хронолошким редоследом премијерских извођења, сажете делове из његових најбољих текстова.

“Чехов не води бој са силама небеским него са приземним, бесмисленим свакодневним животом, који у свом неумитном току без краја и почетка сабира све што је било, што јесте и што ће бити... Нема излаза, нема одговора ни на једно питање... Јунаци су поражени у двобоју са животом, стварношћу, они су својом судбином доказали како је немогуће очекивати испуњење жудњи у животу онаквом какав се живи.... Али одузимајући од јунака сваку илузију... он им је отворио врата варљиве наде, даровао им је дух утопије, мелем за све поражене... и одговор на класично руско питање: ‘Шта да се ради?’ Одговор је: ‘Треба живети!’”

Чехов: *Ујка Вања*, 1970.

“Шекспир помера епицентар драме изван ветрометине усковитланих догађаја и уткива га у две сцене ноћних сусрета Ромео и Јулије, у две чисто лирске

сцене, које су широко и многоструко молски податкане... У тим двома сценама је душа трагедије, ради њих је написана, и ако у њима нема лирике, цела трагедија постаје бесмислена. Читава монструозна фабула Шекспиру служи као стаза до ове две царске сцене... Мотор трагедије је мржња и она ће неумитно уништити љубав... Ромео и Јулија су ипак морални и естетични победници, иако формално поражени... Сцена помирења није друго него историјско предосећање будућности – некада и негде... Данашњи победник не мора бити и сутрашњи... То је Шекспирова историјска пројекција дата кроз сценску метафору.”

Шекспир: *Ромео и Јулија*, 1971.

“Ако ме питате зашто баш овај комад и зашто баш сада, чини ми се да је код Шекспира једна тема увек присутна: тема људске алијенације, плесни која разљуђује људе, тема унутар које он, са нарочитом пажњом, чак страшћу, разматра питање људи на власти. Шекспир мисли да је најпогубнија и најжешћа људска болест – тежња за влашћу. То је инкорпорирано у свакој од његових прича. И у овој причи, поред оне видљиве љубавне интриге с трагичним заплетом и срећним завршетком, постоји једна мрачна прича о владару. Све што тај владар уради јесте за учвршћивање личне власти, за афирмацију његове личности и дела... Мотор трагедије је Мржња и она ће неумитно уништити Љубав. У српском језику постоје четири превода (са хрватским осам). Одлучили смо се за овај Александра–Саше Петровића, јер најбоље кореспондира са нашим временом.”

Шекспир, *Мера за меру*, 1998.

КРИТИКЕ ПРЕСТАВА РЕЖИРАНИХ ВАН НОВОГ САДА

Није тешко закључити да се ауторка определила за, по њеном мишљењу, најбоље Мијачеве представе и за, по њеном мишљењу, најбоље критике тих представа. Аутор је, пишући приказ њене моно-

графије, био обавезан да остане у оквиру њеног избора представа (који је одговоран), али је користио своје право да у приказу изабере само сажете изводе критичара чија имена заслужују да се појаве уз Мијачево. Видљиво је и то да је у последњем поглављу ауторки понестало снаге или времена, тако да се критике (али и одломци из књига, расправа из часописа, извештаја селектора и текстова са сајта фестивала, интервјуа) потписују неуједначено, а извори наводе непотпуно.

Шћеџан Мали (Град театар Будва и Југословенско драмско позориште)

“Ако се, поводом ове представе, помиње огледало времена, одмах ваља казати да у њој није реч о грубој актуелизацији Његошевог спева, ни са Стојановићеве ни са Мијачеве стране. Ако је нешто у представи грубо, грубост долази од израза (наших) нарави које Мијач, по линији својих сјајних режија Стерије, излаже увек повећане под лупом, као какав сајција што испитује грешке и кварове у сложенем механизму историје, људских поступака у њој, саме природе човекове. Зато су карактери изоштрени. Ако делују смешно или гротескно, то је отуда што покушавају да упараде своје маске, као на вашару таштине...”

Феликс Пашић

Георг Бихнер: *Леонс и Лена*

“...Све се то дешава у девичанском пределу Краљичине плаже у Милочеру, над морем у вилинском осветљењу, под небом које пресецају плавичасти зраци ласера, у заустављеном часу времена које се равна по искључивом сату театра. / То је оно што жели Мијач: да енергијом самог позоришта испуни збивања, да њоме изазове најчистије емоције и, преко њих, уведе гледаоца у средиште зачудне, поетичне колико и ироничне игре, да отвори Бихнеров цвет.”

Феликс Пашић

Бранислав Нушић: *Пучина*
(Југословенско драмско позориште)

“...Уместо коби, што би била у некој трагедији, или моралистичка лекција, како ју је замислио Нушић, смрт је у овој представи још један повод за кичерско понашање родитеља, кич – такт уместо артефакта, али и драматуршка бомба, која кичерски свет Нушићеве *Пучине* разноси у парампарчад. То је тренутак у којем артифицијелност не може више да се перпетуира, да се неким новим гестом надмаши, већ пуца изнутра јер је напетост изигравања дотерана до врхунца. Суочени с овом смрћу, ликови *Пучине* долазе до ивице свог маневарског простора. Они више не могу да настоје да буду изнад себе, нешто друго, што у ствари нису, да даље хероизирају своју егзистенцију, да јој упорно придају трагизам који она не поседује. Њихово напрезање да се уздигну изнад тривијалности, да утекну својој обичној природи, прелази границе њихове издржљивости. Од тог напора ликови се распадају као работи којима опруге и замајци искачу из утробе, као крпене лутке из којих поцури пилотина. Цео њихов свет сурвава се и губи под спласнулим наборима завеса и декорација. Преживљава само дете, катапултирано катаклизмом овог кичерског света у свет природности и слободе. Смрт као кич преображава се у ингениозном Мијачевом финалу у смрт кича.”

Драган Клаић, *Сцена*, мај–јун 1976, 31.

Јован Ст. Поповић: *Рогољуци*

“Ни у једној представи прије Мијач није толико преиначавао Стерију. Сажимао га је да добије водвиљски вировит и брз проток драмске радње, али и дограђивао узбуђујућим нијемим сликама које показују како најбоље вриједности традиције једног народа у ковитацу и друштвеном метежу бивају свргване и девалвиране. Ни у једној представи Мијач није отишао тако далеко од Стерије да би му могао остати што вјернији. За ово вријеме је, управо захваљујући таквом поступку, извукао оно што је у Стеријиној ко-

медији највриједније, а што се у 130 година њеног живота највише изгубило: жестока сатира врло конкретних политичких понашања.”

Далибор Форетић

Љубомир Симовић:

Пушчујуће позориште Шојаловић

“Симовићеве глумци не брину само о нарушеном достојанству професије, већ стрепе над основним питањем преживљања у временима кад смрт вреба на сваком кораку. Код Симовићевих јунака прожимају се живот и сан, збиља и литература, доживљено и приказано, преживљавање (као театарски појам) и преживљавање као део људске судбине. Да ли је у глумачкој судбини, чергарској, изједначен живот с романтичарским улогама, да ли је могућа борба против насиља, да ли је лепота довољно снажна и убедљива да преобрати крволока у покајника? Симовић поетски узнесено поставља питање о сврсисходности уметности, верујући у њену моралну снагу, у њену способност исцељења.”

Радомир Путник

Биљана Србљановић: *Скакавци*

“Технички изазов који поставља драма *Скакавци* – велики број промена – Мијач је решио тако што се цела радња одиграва на ротацији на којој су, сценографским решењем Јураја Фабрија, тачно означени различити друштвени миљеи драме (то прецизно социјално означавање одликује и костиме Лане Цвијановић). / Поред сценског резултата, ово решење остварује и естетичку функцију; ротација постаје и метафора времена, односно безуспешног егзистенцијалног батргања у кругу, којим се време (читај смрт) не може да заустави. Али, брижљиво ишчитавајући стилске одлике комада, Мијач овим решењем не развија директну и оштру сценску метафору, он њиме више евоцира неку сетну атмосферу примерену средишњим темама драме (пролазност, старење, умирање).”

Иван Меденица, *Време*, 5. мај 2005.

Биљана Србљановић: *Америка, грути гео*
(Атеље 212)

“Америка је метафора уљуђеног пропадања људскости, демократске бездушности, учтиве себичности, хладне равнодушности. Где бисте пре препознали самотност него у милионској метрополи, у најлепшем граду света, како Биљана назива Њујорк. / Редитељ Дејан Мијач је удвајајући горчину и лакоћу, фразеолошко и људско, стрип и живо биће, креирао представу која о самоћи и одсуству осећања за другог говори језиком изнад и изван сентименталне, реторичне емотивности.”

Мухарем Первић, *Полишика*

Љубомир Симовић: *Чуго у Шарјану*

“Све у овој представи је режија. Али, то није она нападна, очигледна, искључива, младалачка режија у којој редитељ ‘показује индивидуалност тако што у представи пушта своју омиљену плочу и то продаје као савремени приступ’ (Петер Штајн). Напротив, редитељски приступ Дејана Мијача није свеприсутан, он је свепрожимајући: само за потребе критичке анализе могуће је, и то с муком, апстраховати поједине аспекте позоришног чина – декор, костим, музику, глуму – јер су сви они, парадоксално, *аутиномни* резултат *јединствене* редитељске замисли. Оксиморон оваквог приступа налази се у томе што лик редитеља нема лице: он поприма обличје глумаца, сценографа, костимографа, композитора, а све у циљу да и себе и њих подреди лику и лицу драмског писца.”

Иван Меденица, *Време*, 14. 2. 2002.

Јован Ст. Поповић: *Женидба и угадба*
(Народно позориште, Сомбор)

“Представа *Женидбе и угадбе* насељена је глумцима који су дисциплиновано и стваралачки одговорно допустили да буду ‘режирани’, што је био неопходан услов да редитељ у гледалиште пребаци своју сугестију о одљуђеној сили друштвене конвенционалности... Јасно је да извођачи свесно одустају од многих поступака

који би и ликове и ситуацију учинили допадљивима, тако да глумце, по нашем мишљењу, пре треба хвалити него кудити због недостатка хумористичке сочности...”

Слободан Селенић

Јован Ст. Поповић: *Покондирена шиква*
(Српско народно позориште, Нови Сад)

“... Дејану Мијачу пошло је за руком да примети оно што је најтеже приметити: очигледно. Јер *Покондирена шиква* нија лака просветитељско-бидермајерска варијанта *Грађанина њлемића*, већ сурова комедија о нашим наравима у којој нема ни белих ни црних... то је комедија у којој је свака личност час бела час црна... / Сама представа одвија се у успореном ритму, који допушта сваком покрету и свакој реакцији глумаца да се прво натопи животом и тек онда постане позоришни знак. Видели смо земљу, каљаву војвођанску земљу о којој је Исидора Секулић умела тако дивно да пише, из које је израстао Стеријин свет лепих заблуда и глупих истина, и када се на крају представе сви – после обилатог ждрања и пића – подсмевају усамљеној и остављеној Феми као сити и пијани сељаци са Бројгелових слика, *Покондирена шиква* добила је своју праву величину, коју догле нисмо ни примећивали да има”. / Мијачева представа рађена је са чврстом редитељском замисли у основи, али та замисао није парализовала глумце – напротив, дозвољавала им је да играју пуном мером и пуном снагом. Почев од изванредне Милене Шијачки (Евица), која је играла приглупу сељанчуру бриљантно испражњеног погледа, преко Заиде Кримшамхалов, чија се Сара баца на јело као неко ко пре свега зна шта је то глад, тупог Васе Вртипрашког и још тупљег Митра (Раде Којадиновић), Ружичића (Стеван Шалајић), обезумљеног од алкохола и славјаносерпског стихотворства, до Феме Добриле Шокице, гојазне припросте мајсторице, која је на крају представе умела да зариди као велика трагичка јунакиња, то је било вече изванредне глуме и ретко интелигентно смишљене режије.”

Јован Христић, *Књижевност*, 6, 1974, 653–656.

Зојкин стан (2011)



Ђорђе Лебовић: *Дољња земља*

“... Драматуршки, то је расута серија слика, без јасне стваралачке стратегије, с опрекама које се исцрпљују у баналним несагласностима (Типолошки, то је сасвим упрошћено контрастирање идеалисте, проже-тог апстрактном жудњом за узвишеним делима која ће кулминирати у касноромантичарском усхићењу националом) и ироничног прагматика, запосленог у двострукој улози панонског Санча Пансе и резонера новосадских салона.”

Драган Клаић, *НИН*, 5. 4. 1981.

Ђорђе Лебовић: *Раваніраг*

“... Брижљиво пратећи намере текста Ђорђа Лебовића и супериорно оркестрирајући игру одличног глумачког ансамбла, редитељ Дејан Мијач дискретно развија општи тон представе од веселе свечарске атмосфере до мрачног и суморног штимунга који беспрекорно демистифукује један свет, а то је само наизглед свет војвођанског грађанства с краја 19 века, јер је заправо реч о актуелној осуди ‘историјске немоћи’ било које затворене заједнице.”

Иван Меденица,
извештај сектора 48. Стеријиног позорја

Јован Радуловић: *Голубњача*

“... *Голубњача* је поглед на свет из визуре детета. Ко би рекао да је ово штиво сродно страницима једног Алфонса Додеа, Ромена Ролана, па чак и Марсела Пруста. Али уместо укуса слатких мадлена на непцима детета, Радуловићев Мићука и његов друг Лукица (које дечаци у представи играју као професионалци), имају у устима горки укус сиромаштва, плесниве проје и мржње за суседно село. Једна од њихових дечјих игара је да маме одјеке из јаме у које су им бацали рођаке, или да се свете за прошлост што суседима ине вере, а исте сиротиње, бацају у јаму расног јарца”. / Представа коју је Дјан Мијач направио у Српском народном позоришту у Новом Саду, срећом по осетљиву тему, беспрекорна је. Уместо да је ситничава, она се бави човеком и његовим најизворнијим живљењем. Изгледа да живот људи на камену даје уметности, која се о њима ствара, лапидарност која личи на општост.”

Јован Ђирилов, *Полиџика*, 27. 10. 1982.

Михаил Булгаков: *Зојкин сџан*

“Дејан Мијач и екипа Српског народног позоришта нису открили Америку, али су нас још једним комадом Михаила Булгакова подсетили на наше време опадања, и његове осорне бруталне, упрошћене носиоце, на утонуће моралних и животних вредности. Своје најбоље тренутке представа Дејана Мијача дугује Јасни Ђуричић, довољно трагичној и хуморној уједно, и Аметистову Бориса Исаковића, који се за свој утонули живот, бори и отима до последњег даха.”

Мухарем Первић, *Полиџика*, 24. 4. 2011.

ДОКУМЕНТАРНИ ДЕО МОНОГРАФИЈЕ

Документарни део почиње веродостојним навођењем свих сто тридесет пет представа које је Дејан Мијач режирао. Поред устаљених података (име писца, наслов дела и позориште које је представу извело), наведене су и све награде које су

Мијач и његови сарадници добили на свим позоришним такмичењима (стр. 188–196). Иако је аутор уводног дела документарних истраживања Дејан Пенчић Пољански, најбољи зналац театрографских података у Србији и негдашњој Југославији, у монографији су објављени неки подаци и табеле које писац ових редова није разумео (стр. 196–199) или се, пратећи их, тешко сналазио (стр. 200–202).

Важан сарадник била је и Александра Коларић, пре свега као њен изврсни језички редактор и коректор. У другој половини документарног дела монографије она је обавила и нека обимна истраживања (стр. 210–221) која тематски не припадају књизи посвећеној Дејану Мијачу, а у поглављу *Личности или њи лица*, које замењује класични *Индекс имена* са назначом броја странице, груписала је имена по сродности, без навођења страница на којима се јављају, уз уводну фусноту коју је требало објавити без њене друге половине (стр. 222).

Ликовној веродостојности и лепоти монографије допринеле су и фотографије које су ауторки ставили на располагање архиви Српског народног позоришта, Југословенског драмског позоришта, Атељеа 212, Града театра Будва, Битефа и Стеријиног позорја. Посебно треба истаћи врхунске фотографије Бранислава Лучића и забележити да је корице монографије обликовао Радуле Бошковић.

РЕЧ НА КРАЈУ

О Дејану Мијачу, у последња четири десетлећа најзначајнијем српском позоришном редитељу, доста је писано, а међу писцима су били и најзначајнији српски и јужнословенски позоришни критичари и театролози. Иако није тежио за публицитетом, Мијач је дао и велики број интервјуа у дневним новинама, недељницима, часописима, на радију и телевизији. Ово подсећање само наглашава тешко објашњиву чињеницу да се прва целовита монографија о његовој уметничкој личности објављује шест година после његовог

повлачења од активног редитељског рада на позоришној сцени (2011).

После читања монографије *Дејан Мијач – Новосадске (и групе) јодине* Даринке Николић и дугогодишњи гледалац Мијачевих представа добија целовитију слику о његовој личности и методу његовог редитељског рада. У одгонетању основе његовог редитељског рукописа ваља поћи од схватања позоришта према којем је полазна тачка аутор текста (тумачен из личног редитељевог угла гледања), а завршна глумац (кроз чију игру изражава своје идеје – то потврђују изјаве и неколико глумаца у монографији) пред гледалиштем. Тељењог театарског знања, он разуме важност традиције и стваралачки прихвата достигнућа претходника. (У монографији говори о Бранку Гавели чије су га пробе усмериле ка позоришној режији и својим претходницима у Српском народном позоришту у Новом Саду: Јовану Коњовићу, Јурију Љвовичу Ракитину, Јосипу Кулунџићу, Бори Ханауски, Јовану Путнику, Миленку Шуваковићу и Димитрију Ђурковићу.) Ангажовано је окренут савременим проблемима и, не избегавајући да покаже тамне стране живота, приказује наше време са “снажном и мудрој поругој”. Глумац Воја Брајовић, у разговору са Татјаном Њежић прештампаном у монографији, додаје том ставу и важан детаљ: “Непогрешиво је режирао представе које су имале разлога да постоје баш у тренутку у коме их је радио.” Не сумњајући у Мијачеву искреност, ваља из монографије преписати и његову неочекивану исповедну поруку: “Представе правим искључиво за себе, да задовољим неки свој его и потребу да се изразим.”

Озбиљност Мијачевих припрема за представу која се открива већ на првој проби за столом обезбеђује му неоспорни утицај у глумачком ансамблу. И више од тога: упркос неједнаким стваралачким моћима појединачно, зналачки дајући задатке, уме да доведе глумце, уз радост играња, до свести о целини представе и до остварења сјајних појединачних домета и високог уметничког нивоа ансамбла у целини (Мира Бањац: “Мијач никада није тражио да даш више него што му

треба”; Бранко Цвејић: “Једноставно, умео је да извуче најбоље из глумца”; Васа Вртипрашки: “Тачно је знао шта добија од глумца, нема ‘извлачења из фијока’, готових решења, ни код глумаца ни код њега”). Има изражен смисао за ритам представе, стварање јасних сценских ситуација, за одређивање жанра (каткад особено и неочекивано, што је ауторка показала са неколико примера у монографији) и његован укус у сарадњи са сценографом, костимографом и композитором сценске музике.

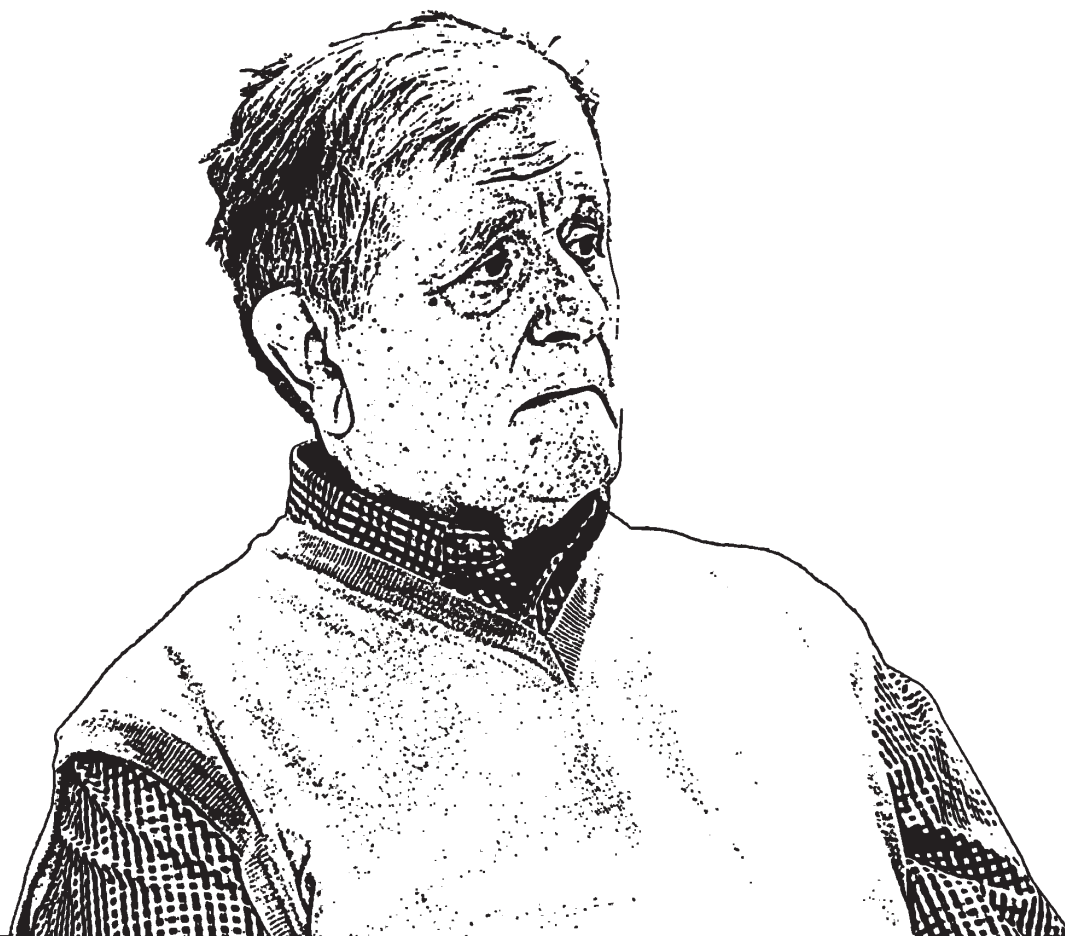
На многим страницама монографије расута су Мијачева сазнања о позиву позоришног редитеља; мора да живи пуним животом и да схвати и осећа свој тренутак историје; да буде свестрано обавештено, мислеће и осећајно биће (да упорно и радознано ради на богаћењу личне духовности; да познаје и схвата суштину позоришта и да је способан да позоришним средствима разговара са својим временом; да трага за нелогичностима свих система на свету; да би његов основни циљ требало да буде представа која остварује што непосреднији сусрет гледалаца и глумаца, а да при том редитељ, док представа траје, не буде онај трећи видљиви чинилац представе. Позоришна уметност је чудо колективног рада. Ништа за представу није погубније од самодопадљивог, наметљивог и “маштовитог” редитеља. Глумац се не доживљава у позоришном клубу и на улици него на сцени. Али исто тако не би требало прикривати ни то да све оно што на сцени позоришта није било створено договором између редитеља и глумаца (*све што није било изрежирано*) у већини случајева није ваљало. У режији и глуми битно је мишљење (размишљање, испитивање и доказивање чак и детаља који се чине једноставни, разумљиви и општепознати). Због свега тога најбоље је оно позориште које је у суштини редитељско-глумачко. Сваки редитељ ради како зна и уме. Начин рада је знак његове личне самосвојне вредности или незналаштва.

На основу пажње коју им је посветила у монографији, рекао бих да се ауторкин избор најбољих Мијачевих представа не разликује битно од мишљења

водећих српских позоришних критичара и театролога. Речју: најбоље Мијачеве представе остварене на делима националне драматургије јесу *Покондирена џишка*, *Женидба и удадба*, *Тврдица* и *Родољубци* Јована Ст. Поповића, *Лажни цар Шћепан Мали* Петра Петровића Његоша, *Пучина* Бранислава Нушића, *Мрешћење шарана* Александра Поповића, *Пушчујуће позориште Шойаловић* и *Чудо у 'Шарјану'* Љубомира Симовића, *Скакавци* и *Америка*, *дрући део* Биљане Србљановић,

док се од представа остварених према делима светског репертоара истичу *Мизантроп* Ж. Б. П. Молијера (дописао писац ових редова), *Троил* и *Кресида* и *Мера за меру* Шекспира, *Васа Железна* Максима Горког, *Дом Бернарде Албе* Ф. Г. Лорке, *Три хероја* Томаса Бернхарда и *Вишњик* Чехова.

Писац ових редова био би срећан да доживи друго издање монографије Даринке Николић *Дејан Мијач Новосадске (и друће) јодине*.





БАЈКА – ВОДИЧ КРОЗ ОДРАСТАЊЕ

Приредила > Соња Ћирић

Сцена



Дубља значења крију се у бајкама што сам их чуо у детињству, нешто у искушењима којима ме је научио живот.

Фридрих Шилер

“СЦЕНА” је у блоку посвећеном позоришту и образовању покренула тему о поставкама бајки у позоришту за децу. У претходним бројевима реч су имали драматурзи, драмски писци и педагози. У овом броју причу о инсценацији бајке настављају редитељи: Татјана Мандић Ригонат (*Успавана лепошчица*, Позориште “Бошко Буха”), Сташа Копривица (*Плави зец*, Позориште “Бошко Буха”); *Цврчак и мрав*, Позориште лутака “Пинокио”; *Чаробњак из Оза*, Позориште “Бошко Буха”; *Модро بلايو*, Градско позориште Подгорица), Ива Милошевић (*Мала сирена и Принцеза на зрну трашка*, Мало позориште “Душко Радовић”); *Вук и седам јарића*, Позориште лутака “Пинокио”; *Пейелуја и Принцеза и жабац*, позориште “Бошко Буха”) и Владимир Лазић, редитељ и директор Позоришта лутака “Пинокио”. О Милану Караџићу, доајену међу редитељима представа за децу, текст је написала Ивана Димић и њиме почињемо овај блок.

Пише > Ивана Димић

Милан Караџић режира бајку какву би сам волео да гледа да је дете

Дете, проживљавајући сваки пут исту приповест бајке, најлакше савладава свет око себе оснажујући свој унутрашњи свет и тако расте у здраву личност.

Милан Караџић је плодан и поуздан позоришни редитељ са дуговеким представама радо играним и радо гледаним. То је човек са импозантном радном биографијом – бројне урађене позоришне представе широм Србије и региона, неколико снимљених играних филмова и серија, без имало претензиозности и са искључивим интересовањем за причање драмске приче.

Као стално запослени редитељ и уметнички директор Дечјег позоришта “Бошко Буха”, Караџић је имао обавезу да учествује у обликовању репертоара

позоришта и да сâм режира представе које ће суштински представљати позориште за децу, што је савршено одговарало и његовој врсти дара и његовим жељама. Тако је за тридесет година, колико ради у том позоришту, режирао многе представе за децу настале на основу бајки.

Карактеристично је да је Милан Караџић најзначајније позоришне награде добио за режирање бајки: Прву Стеријину награду за режију добио је за *Мачора у чизмама*, другу Стеријину награду за режију *Царевеи зашочника*, затим је најзначајнију награду за позоришне редитеље, Награду “Бојан Ступица”, добио за режију представе *Снежна краљица*.

За такав склоп околности постоји неколико узрока: један комплекс узрока је у бајкама и деци, а један у Милану Караџићу.

Из представления **Царев заточник**



Према неким истраживањима позоришне бајке су прави облик позоришта за децу, јер то је садржај који децу највише интересује.

Према броју режираних бајки и Карацић је, очигледно, редитељ најсклонији овом виду дечјег позоришта.

Бајке имају утврђену, једноставну и непомериву структуру приче и та њихова основна особина потпуно одговара главној склоности нашег редитеља да исприча драмску причу, као, уосталом, и његовој беспрекорној занатској вештини. И како не пати од, иначе честе, потребе позоришних стваралаца да засене публику иновацијама, Милан режира бајку какву би сам волео да гледа да је дете, не реметећи њену унутрашњу структуру, баш као што то препоручује Бруно Бетелхајм у *Значењу бајки*. Тако је много година уназад производио изванредне представе у позоришту “Бошко Буха”, што је усрећило и обрадовало много деце и однеговало много дечје публике. Није безначајно имати такав легат иза себе у властитом раду и уметничкој биографији.

Али да се вратимо на узроке складног функционисања између Карацићевог начина режирања и класичних бајки. Бетелхајм у својој књизи *Значење бајки* даје психолошко објашњење како функционише митос бајке и објашњава да је за дете утврђена структура веома значајна.

Карацић са своје стране приступа режији сваког драмског дела из фундамента, од склопа догађаја. Сви његови инстинкти непогрешиво детектују и прате радњу у драми, а осећај за радњу је, ако ћемо право, основ дара сваког позоришног ствараоца. Њега увек пре свега занима да исприча причу и ту је тачка склада између њега као редитеља и класичних позоришних бајки. Он нема потребу да интервенише, да врши торзију или надограђује структуру бајке. Њега не занима коментар, занима га доживљај. И зато су његове представе

позоришних бајки представе у којима је ритам радње прецизан, имају артикулисан сукоб у склопу догађаја, имају почетак, средину и крај.

Бајка, са своје стране, има дејство на основу своје чврсте структуре. Деца у нарочитим периодима одрастања, када их нешто мучи, као што је познато, траже да им се непрекидно понавља иста бајка дословно, истим речима. У каснијем узрасту деца ће причане бајке гледати као позоришне представе, што је двоструки догађај. Прво је, дакле, дете уведено у чаробни свет позоришта. А затим се у том свету појављује бајка у новом облику. Могло би се рећи да је промена круцијална: свет бајке оживео је и постао тродимензионалан! Ликови из бајке су живи људи, они се крећу и говоре, плаше се, страдају, пате, радују се и воле се, а на крају добро побеђује зло.

Сложићемо се да је то велики број догађаја од крупног значаја за развојни пут једног (сваког) детета.

Неће нам онда бити тешко да увидимо колико одговорно и са колико опрезне пажње треба режирати позоришне бајке које су деци познате и које за њих имају посебан значај. Зато је неопходно, али и довољно, приказати им бајку онако како то чини редитељ Милан Карацић, чини се да би се сложио како Бетелхајм, тако и Аристотел. Зато што дете, проживљавајући сваки пут исту приповест бајке, најлакше савладава свет око себе оснажујући свој унутрашњи свет и тако расте у здраву личност, што није безначајан учинак.

На крају нека буде речено да је за многобројну дечју публику било добро и пробитачно да одраста уз позоришне бајке у режијама Милана Карацића у последњих тридесетак година, као и да је све позоришне посленике значајно задужио својим осећајем за меру, скромношћу, непатвореном наклоношћу за децу, радношћу и истинским позоришним даром.

Из представе **Снежна краљица**



Пише > Татјана Мандић Ригонат

Отварање за свет око себе

Не постоји некадашње и
данашње дете. Дете је дете.
А искушења на животном путу
одростања увек су иста.

Три године после режије *Госпође министарке* на Вечерњој сцени позоришта “Бошко Буха”, добила сам позив да режирам *Усиавану лејошницу* Милене Деполо, савремену обраду древне бајке. У Милениној верзији познате приче, осим несумњивог талента за духовит дијалог и вешто плетење заплета, исказан је изузетан осећај за меру у поступку осавремењавања, познавање дечје психологије, као и свест о времену у којем деца данас одрастају. За разлику од старих времена када је причање бајки био једини начин за разигравање дечје маште и преношење мудрости, данас деца одрастају и уз сликовнице и филмске верзије бајки које су им познате и пре но што можда први пут виде бајку у позоришту. Милена Деполо успела је да унесе свежину и подари лични печат у интерпретацији који није у сенци досадашњих верзија, ни позоришних ни филмских. Са Миленом Деполо радила сам на тексту пре почетка проба, а током проба текст је био мењан и надограђиван све у жељи да сачувам и продубим архетипске и симболичке слојеве бајке, дубинску сложеност приче о одрастању и емоционалном сазревању девојчице Талије – Среће. Чини ми се да никад нисам осећала толику одговорност у раду на некој представи, као на *Усиаваној лејошници*. Одговорност је проистекла

из знања о томе колики је утицај бајки на емоционални развој детета, па самим тим колико је важно све оно што градим као сценску причу, знакове и поруке које деца усвајају на свесном и несвесном нивоу.

РОКЕНРОЛ БАЈКА

После успостављања прецизног архетипског значења сваке слике, пажњу сам усмерила на оспољавање кроз игру означитељ-означено, у чему видим суштину осавремењавања, дакле кроз инвентивност и маштовитост сценског израза, естетику представе, поставку игре глумаца, а не кроз нарушавање дубинског смисла и симболике. Идеја да *Усиавану лејошницу* режирам као рокенрол бајку за девојчице и дечаке наметнула ми се из саме природе те бајке односно њене теме. Представа је визуелно еkleктична и музички разноврсна у оквиру различитих врста и подврста рокенрол израза. Са Иваном Васић као сценографкињом и костимографкињом и Иреном Поповић, композиторком, изградила сам визуелни и музички језик представе који је веома битан како за уживљавање у сценску причу тако и за формирање позоришног укуса младог бића, детета гледаоца. Позоришне представе за децу често су неподношљиви расадник кича, као и глумачке шмире и керебечења, што доживљавам као потцењивање наше најмлађе публике. Визуелни идентитет представе инспирисан је искуством позоришног наслеђа Боба Вилсона с једне стране, и раскошним наслеђем викторијанске и сецесионистичке естетике, с друге. Нисмо се трудили да илуструјемо мноштво простора који се

Из представе **Успавана лепотица**

муњевито смењују у бајци, већ да простор означавамо минималистички, као и да останемо у ванвремену или свевремену бајке. Визуелну хармонију градили смо на равнотежи између изузетно прочишћеног простора и пажње према детаљима у костиму. У Миленином тексту постоје бројни сонгови. У представи, у зависности од ситуације у којој се појављују, као и од карактера лика који га пева, сонгови су обликовани у маниру рок баладе, блуза, хеви метала. Успавану лепотицу на аудицији пронашла сам у Сањи Марковић, студенткињи глуме. Њен раскошни таленат, богатство глумачких средстава, разиграно дете њеног глумачког бића, омогућили су да сценски, кроз игру, видимо развојни пут девојчице са свим обележјима пубертетских

расположења, пркоса, бунтовништва, буђења женствености, ероса, до пуне зрелости младе девојке. Желела сам да принц буде талентован, да свира неки инструмент, по могућности гитару, да бих могла лик принца да обликујем као младог рокера. У представи сам појачавала ситуације везане за сазревање, проблеме и немире адолесценције, преводећи основне типове принцезе и принца ка јачим индивидуалним карактеристикама ликова. Није лако усредсредити пажњу детета, придобити је и задржати. Из свог родитељског искуства знам колико су деца строги критичари и да дечја публика није учтива, већ живо искрена и отворена, публика која непосредно реагује и исказује своје емоције, одобравање и негодовање.

Усијавана лејошница је бајка о одрастању, телесном и емоционалном сазревању девојчице Талије. На најдубљем нивоу *Усијавана лејошница* је прича о савршеној женствености која се досеже пролажењем кроз различите фазе и замке телесног и емоционалног развоја девојчице: од детињства, преко периода пубертета, до уласка у пуну зрелост. Савршена женственост (која нема никакве везе са спољашњом лепотом) је највиши степен сазревања до којег се стиже буђењем – отварањем за свет око себе кроз љубав, прихватање другог. Јер док смо само окренути према себи, свом унутарњем свету, у стању смо нарцистичког сна, не видимо свет око себе. И тај свет је мртав. Пољубац принца и принцезе симболички је чин отварања према животу у духу љубави, слободе и прихватања другог. Изузетно је важна симболика сна и пољупца у бајци. Сан је нарцистичка окренутост ка себи. Неко се никад не пробуди из тог сна и истински не отвори за свет око себе. И тај свет је мртав. Пољубац је улазак у свет, искорак на виши ниво бивствовања, успињање на лествици самоспознаје и спознаје чуда живота. *Усијавана лејошница* је атипична бајка. Док многе бајке истичу подвиге које јунаци морају извршити да би постали оно што јесу, *Усијавана лејошница* наглашава да је потребно и дуготрајно мирно усредсређивање на себе, мирни унутарњи раст после којег следи искорак. *Усијавана лејошница* нас учи и да је проклетство зле виле прерушени благослов, да родитељи, шта год предузели, не могу спречити неумитно одрастање, полно сазревање своје деце. Позната су психоаналитичарска тумачења симболике убода на вретено, тајне собе, шкриње, кључа. *Усијавана лејошница* важна је као бајка и за девојчице и за дечаке. Јер јунак сваке бајке у суштини је дете, без обзира на пол, и бајка увек решава неку егзистенцијалну ситуацију и питање.

СРЕЋАН КРАЈ

Дете је дете и његов свет није идентичан поимању света одраслог човека. Личност детета је у процесу формирања, а бајке су незаменљиве у развојној фази

дететове личности. Бајке се обраћају детету на више нивоа, и свесном и несвесном. Управо су бајке те које оснажују личност детета, које му на најдубљем нивоу поручују да је живот борба, да је зло у свету присутно баш као и добро, да је вредно борити се. Бајке сажето постављају одабрану егзистенцијалну дилему. Сви ликови су пре типични него изузетни. Зло није лишено својих привлачности и ти ликови су атрактивни деци. Зла вила, вила Сивила, рецимо у *Усијаваној лејошници*, атрактивна је за играње и деца воле кад се она појави, али зла особа у бајкама увек губи и деца се радују њеној пропасти. Ликови у бајкама нису амбивалентни, истовремено и добри и зли као што су људи у стварности. Морал не унапређује чињеница да врлина на крају побеђује, већ то што је јунак најпривлачнији за дете које се поистовећује са њим и његовим напорима. Бајка је окренута ка будућности и усмерава дете. Бајке у маштовитом облику приказују у чему се састоји процес одрастања.

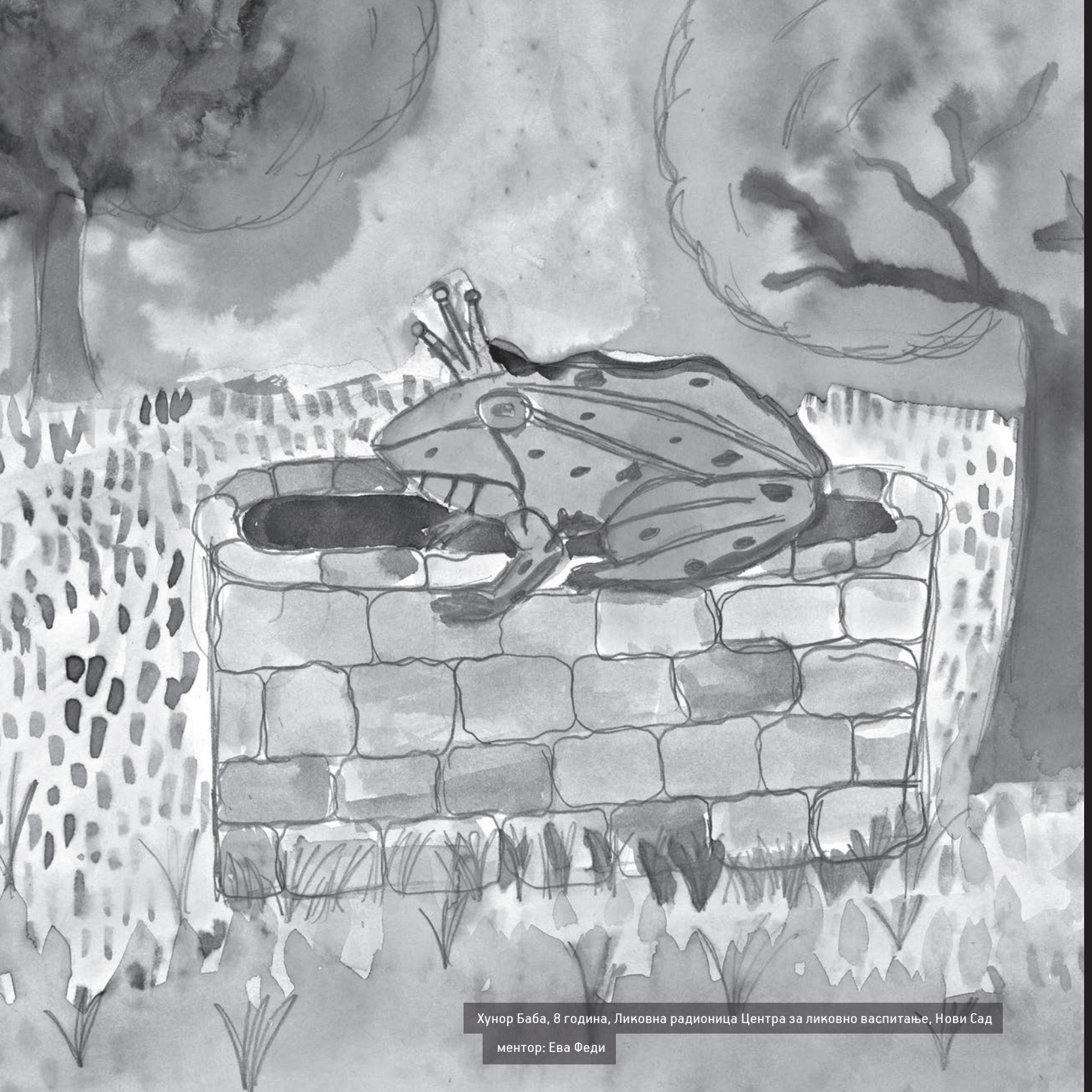
ПРИЛАГОЂАВАЊЕ САВРЕМЕНОЈ ПУБЛИЦИ

Не постоји некадашње и данашње дете. Дете је дете. А искушења на животном путу одрастања увек су иста. Простор бајке је свевремен. Страна ми је идеја да бајке треба прочистити, лишити их суровости и на тај начин заштитити дете од зла или надати се да, ако васпитавамо дете кроз једнодимензионалну слику света, света добра, да ћемо створити бољег човека и свет. То је буквалистички приступ који би осиромашило дух детета који кроз фантастични свет бајки живи своје страхове, савладава препреке заједно са јунацима и на крају ужива у победи добра и тако са позитивном поруком да у шуми живота кроз коју пролазимо у разним искушењима, активна борба доноси победу, односно даје смисао животу који јесте борба. Бајка је у суштини оптимистична и њен оптимистичан крај оснажује дете поверењем у себе и живот.

БРУНО БЕТЕЛХАЈМ

“Л утајући чаробним светом бајки дете почиње да схвата смисао и вредности онога што називамо праведношћу, верношћу, љубављу, храброшћу, као органски део велике животне авантуре. Свет наднаравног је само привидно испуњен лепотом и блиставилом. Свет бајки дете доживљава кроз призму властите личности, судбине, властитог положаја у стварности у којој живи. Ликови и ситуације из бајки само су симболи околности које непосредно дејствују на психички свет детета, отелотворавајући реалне проблеме које мора решити на путу свог емоционалног сазревања и властите људске будућности. Инструктивна вредност бајки била је присутна у свим културама и у свим временима, али тек се у наше доба открива до које мере, делујући на подсвест, бајке могу обезбедити здраву емоционалну равнотежу и припремити дете да са одговорношћу и надом прихвати судбину одраслог човека.”

(из књиге **Значења бајки**)



Хунор Баба, 8 година, Ликовна радионица Центра за ликовно васпитање, Нови Сад

ментор: Ева Феџи



Мила Стаменковић, 8 година, Ликовна радионица "БЛОК АРТ", Нови Сад

ментор: Љубица Танкосић

Пише > Сташа Копривица

Бајке морају остати бајке

Бајка је шифровано упутство за живот зато она заслужује исту количину проба и трајање процеса као и Хамлет. Једина разлика лежи у томе што је одговорност оних који праве бајку за децу неупоредиво већа.

Прва асоцијација коју људи имају када се помене реч “бајка”, било да је реч о прози, поезији или о драмским формама, јесте – бежање од стварности. Ништа није даље од истине. Бајке нису настале као полигон за ескапизам, већ као шифровано упутство за живот. Оне су некада служиле томе да се деци на пријемчив, безбедан и узбудљив начин објасне животне истине, те да се она припреме на различите опасности и искушења које одрастање неумитно носи са собом.

Временом се та основна и, по мом мишљењу, обавезна функција бајки изгубила и оне су се у масовној производњи комерцијалних садржаја претвориле управо у своју супротност – пуку разбистригу. С обзиром да децја позоришта још увек имају ту привилегију да не морају размишљати примарно о заради својих пројеката, њихова дужност је да бајкама врате њихову основну сврху.

До сада сам имала срећу да поставим четири представе за децу на сцену и свака од њих може се подвести

(у мањој или већој мери) под жанр бајке. На почетку сваког од тих процеса, морала сам себи да поставим питање: како универзалне теме представити данашњој деци тако да их занимају и да их се тичу? Одговор је увек био исти – прича мора да се сагледа очима клинаца, а не да се клинцима соли памет из позиције искусне одрасле особе. Тако је *Плави зец*, инспирисан чувеном песмом Душка Радовића, постао прича о превазилажењу зависности од технологије, али прича упакована у брзи слепстик који подсећа на *Looney Tunes* цртане филмове. *Црвчак и Мрав*, басна о томе како је марљивост највреднија врлина, послужила је као основ за комад о томе шта је уметност, а шта естрада, те чињеници да радник и уметник једнако вреде. Ипак, ове озбиљне теме смештене су у врло шарен и нежан свет меких, пуфнастих лутака. *Чаробњак из Оза*, добро познат и безброј пута обрађиван класик, био је основа не само за постојећу тему суочавања са страховима већ за представу о наглom одрастању након породичне трагедије. Ову врло тешку тематику свесно смо и намерно сместили у светлуцаво путовање прошарано елементима мјузикла. *Могро بلاіо* поставља врло болна питања о пореклу зла кроз суочавање са фашизмом, нацизмом и догматским размишљањем, али то чини у формату чисте авантуре са много магијских елемената.

Све ове поставке добро су комуницирале са децом и у накнадним разговорима испоставило се да су идеје које смо желели да пренесемо успешно стигле до своје публике. Чини ми се да разлог лежи управо у

Из представе **Модро благо**, фото: Д. Миљанић

допадљивом третману тих бајки. Бајке морају остати бајке управо да би допрле до деце. У свету који је потпуно ослобођен илузија, деци су, парадоксално, потребне управо оне да би се дошло до истине. Због тога сматрам да неки од новијих позоришних трендова, који избегавају атрактивност при дизајну модерних бајки, заобилазе њихову поенту у широком луку. Није циљ представе за децу да се допадне позоришним критичарима или искусним гледаоцима, циљ је да освоји и задржи дечју пажњу.

Да би се поменута атрактивност и чаролија постигле, није нужно неопходан велики буџет, као што би неко могао да очекује. Досадашње искуство показало је да се најзанимљивија решења у стварању сценске магије добијају дугим промишљањем, досетком,

преданим радом. Самим тим, новац, кога наша позоришта најалост немају много, није неопходно улагати у израду гломазних и гламурозних сценских елемената и костима, већ у људе. Квалитетни и посвећени аутори и извођачи ће својом маштом постићи да њихова представа има неупоредиво већу и уметничку и продукциону вредност од оне где је улагано искључиво у продукцију. Друга, не мање важна ставка, јесте уложено време. Код нас постоји ружан обичај да се представе за децу раде брзински и овлаш, као да су “тезге”, а то увек даје лош и јефтин резултат. Дечје представе, нарочито бајке, заслужују исту количину проба и трајање процеса као и *Хамлеј*. Једина разлика лежи у томе што је одговорност оних који праве бајку за децу неупоредиво већа.

Пише > Ива Милошевић

Осећање прелажења у свет предстве

Сећам се, била сам сасвим мала, представе “Успавана лепотица” у “Бухи”. У сцени кад принцеза треба да се убоде на вретено, сва деца у сали повикала су “нееее”. Осећање тог узбуђења прелажења у свет предстве, оставило је велики печат у мени.

Рад на представи за децу за мене је велики изазов и причињава радост зато што су деца немилосрдна публика. Задржати њихову пажњу није једноставно, јер деца или прате или не прате представу. Мој први задатак је да представа деци држи пажњу. Бројни су начини како се то може постићи, ја бирам да представе које радим пружају деци и емотивно и естетско узбуђење. На тај начин позориште обавља своју мисију да култивише и рафинира дух код најмлађе позоришне публике. Мислим да је данашњој деци преко потребна уметност, поготово што живимо у време доминације цртаних филмова, видео-игрица, младих јутјубера и сличних феномена, који махом банализују и улеђују машту и интелект.

Сматрам да деца верују у моћ вила у бајкама на сцени јер је исконска потреба човека да се у тешким

тренуцима нада у чудо, у неку силу која ће се изненада појавити и спасити нас. То веровање и нада никада не напуштају нашу подсвест током живота.

ПЕПЕЉУГИНА ХАЉИНА

Веома ми је важно подстицање дечје маште, она треба неке ствари да домаштају, представа не треба да им све сажваће и преведе на баналну иконографију свакодневице. Волим да се поигравам светом који је измештен из свакодневице, и у свему томе не желим да изневерим дечју потребу за митским садржајима који деци помажу да на ирационалном нивоу спознају да су неки проблеми који тиште људска бића свевремени, и да се догађају сваком човеку. Волим на сцени да осмишљавам краљевства из давних времена, волим да створим свет представе који поручује да се некада давно, у некој далекој земљи, догодио нарочит догађај.

Нисам љубитељ преиначавања архетипских мотива у бајкама. Сматрам да постоје разлози зашто најпопуларније бајке опстају вековима. Не кажем да није могуће и успешно криво читање бајки. Лично волим да се неке драматуршке потке и околности не искривљавају. Илустроваћу примером: радећи *Пејелују*, желела сам да Пепељуга има најлепшу хаљину на балу и да најлепше изгледа од свих жена. Мој захтев био је, и одлука Горчина Стојановића, сценографа представе, да Пепељугина кочија буде гламурозна, магична, а бал-

ску дворану сценски смо опредметили само уз помоћ плеса ликова на сцени. Оставили смо деци могућност да домаштају гламурозност двора. Током договора о будућој драматизацији, писац Игор Бојовић предложио је да Добра вила упути Пепељугу на бал у њеној старој, поцепаној хаљини, али да јој на балу зада задатак захваљући којем ће она тријумфовати. Нисам се сложила са тим, тражила сам да не изневеравамо нешто за шта сматрам да је један од кључних момената у овој причи. Чак и мој син, иако је дечак, увек би се узбудио при слушању *Пепељуге*, када јунакиња тријумфује изгледом на балу. Зато је Пепељуга у нашој представи, исто као и у бајци, дошла на бал у најлепшој хаљини. То је тренутак када јунакиња осећа да је, после пуно патње, дошло њених пет минута узвишености и среће, не осећа се да је на маргини живота, да је ускраћена и понижена. Ова улога јој је припала захваљујући доброј вили, и она је привремена, али пружа шансу Пепељуги да својом урођеном грациозношћу и аутентичном финоћом духа привуче Принчеву пажњу. Бруно Бетелхајм сматра да је деци потребно да приме поруку да су лични труд и напор рецепт за успех у животу, али исто тако и да у животу наиђу моменти када се осећамо безнадежно и беспомоћно, јер ситуација превазилази дечје капацитете да се изборе са њом и тада треба задржати наду да ће спас доћи споља, односно да после кише долази сунце.

НЕ ТРЕБА ПОДИЛАЗИТИ ДЕЦИ

Ако прича треба да буде бајковита и поетизована, тражим решење са костимографом, сценографом и кореографом, решење које ће имати естетски ниво иза кога стојим, а неће бити лоша имитација дизнијевске естетике. Наравно да у томе велику улогу игра и буџет представе. Како год, увек је машта најбољи и најмоћнији пут. То је често прави изазов. Волим да се одмакнем од реализма и илустративности. Волим јаку стилизацију, театралност и поетичност, волим јарку и духовиту хистрионску игру. Сматрам да су то ствари у којима деца могу да уживају у позоришту, погото-

во узимајући у обзир то што присуствују живој, *saga* и *овде* глумачкој игри, и такав сусрет са извођачким мајсторствима им рафинира дух.

Мислим да не треба подилазити пориву код деце да сценски садржај буде питак и смешан, интелектуално поједностављен. Данашње генерације деце су махом интелектуално троме, деца већином једва да читају књиге, фасцинирају их спектакуларност и илузионизам на високом техничком нивоу. Томе је допринела филмска индустрија, а дечја машта и асоцијативно размишљање су, рекла бих, у опасности да буду веома скучени и осиромашени. Стога је одговорност позоришне уметности у ово наше време велика.

ВЕРА У ЧУДО

Естетика редитеља је питање његовог афинитета, укуса, вештине, одлуке. Поштујем када представе за децу не подилазе потреби за сервирањем спектакуларизоване сценске стварности која драмску узбудљивост компензује сценским ефектима. То је лакши пут да се задобије пажња дечје публике, али оно што је главна мисија позоришта, по мом схватању, изостаје.

Као и у позоришту за одрасле, и у позоришту за децу треба да постоји лепеза различитих редитељских поетика. Антигламурозни приступ и естетика дезилузионизма и сиромашног позоришта изазовни су за мене. Веома ми се допала представа *Сирашне приче браће Грим* у позоришту “Душко Радовић”, у режији Мика Гордона. Сећам се, представа се темељи на застрашујућим призорима из бајки, ликовно-сценски подржаним естетиком позоришног фондуца, старих предмета. По мом мишљењу та представа била је веома успешан пример како позоришна магија може да се постигне без спектакуларне и гламурозне сценографије и костима, са промишљеним прибегавањем принципима онога што стручно зовемо “сиромашно позориште”.

Деца, исто као и одрасла публика, могу да дођу у контакт са најдубљим питањима и коначним људским дилемама као што су тема смрти, губитка, судбинске неизвесности. Управо оно што бајке усађују детету

Из представе **Пепељуга**

ПОЗОРИШТЕ
БОШКА БУНА
БЕОГРАД
УСТАНОВА КУЛТУРЕ
ОД НАЦИОНАЛНОГ
ЗНАЧАЈА

као утеху, поводом тих егзистенцијалних питања, јесте порука да не треба изгубити веру у чудо. Док смо деца, подсвесно верујемо да не зависи све од наших личних снага, и да ће неко и нешто притећи у помоћ. То се касније у животу претвори у наду да ће, кад нам је најтеже, наићи обрт, у свест да морамо остати јаки и не губити наду у срећан исход. Ту долазимо до оног што највише волим у бајци – срећан крај. Јер, добро мора да тријумфује над злим и правда мора бити задовољена.

У последње време постоји мишљење да децу треба штедети од насиља и суровости у бајкама. Чула сам да у Америци постоје сликовнице које крију да је вук појео Црвенкапину баку. Сматрам да децу не треба потцењивати и лишавати их стрепње током гледања представе, јер без тога не може бити катарзе. А дете

мора да верује да ће добро победити зло јер се тако, у раној фази, усађују и нека морална начела. Сећам се, била сам сасвим мала, представе *Усљавана лепошница* у “Бухи”. У сцени кад принцеза треба да се убоде на вретено, сва деца у сали повикала су “нееее”. Осећање тог узбуђења прелажења у свет предстве, оставило је велики печат у мени. И сад кад радим представе за децу, враћам се на то место у себи. Наравно, увек постоји питање колико сам у дослуху са потребама нових генерација. Лично верујем да позориште поставља иста питања кроз целу историју, само у различитим формама, и да се потребе не мењају. Занимљиво је промишљати који су то нови сценски језици и нове форме помоћу којих се позоришна култура код деце може подићи на софистициранији, виши ниво.

Пише > Владимир Лазић

Драмски јунак и деца

Бајка нам често помаже да са децом разговарамо о непопуларним, тешким и ружним појавама.

Без обзира да ли је бајка настала по познатој народној легенди, или је реч о оригиналној ауторској и уметничкој творевини, овај традиционални књижевни жанр заснован је на укидању границе између природног и натприродног, стварног и измишљеног, реалног и надреалног... Управо је то она *differentia specifica* која га чини примамљивим за репертоар Позоришта лутака “Пинокио”, а који је превасходно усмерен ка класичним бајкама, митовима, легендама, као и на наше богато епско наслеђе, али и на савремене драмске текстове који своју инспирацију и грађу црпу управо из ових извора.

У бајкама се, по правилу, води манихејска борба између добра и зла. Ликови су најчешће виле и вилењаци, вештице, чаробњаци и друга натприродна бића,

али и мали, обични људи из народа које лако можемо упоредити са ликовима из нашег окружења. Драмски јунак утемељен је на позитивним вредностима и принципима, због чега га најмлађи гледаоци, од самог почетка, лако прихватају као хероја за кога навијају и са којим се поистовећују. Тај јунак најчешће је стављен пред наизглед нерешив проблем који он, без обзира на многобројне препреке и странпутице, на крају, ипак, успешно разрешава.

Најмлађем гледаоцу, збуњеном и несигурном у драмску ситуацију која му се приказује, јунак бајке својим херојским делима, јасно указује да је тежња за правдом и истином чврсто повезана са трновитим, неизвесним, али и неминовним путем који никако не може да се заобиђе. Тај јунак често је усамљен, као што је и дете, које по први пут улази у свет прича и причања, често усамљено. Судбина јунака ту је да га увери да је борба против потешкоћа незаобилазна, али и да онај који се са њима храбро и истрајно суочава, на крају увек излази као победник.

На примеру неколико познатих наслова из репертоара Позоришта лутака “Пиноккио”, могуће је указати на феномен рецепције појединих бајковитих мотива који децу снажно везују за познате јунаке. Једна од њих свакако је *Црвенкапа*, чију најпознатију верзију су, у деветнаестом веку, написала браћа Грим. У изразито једноставним и општепознатим животним околностима, драмска радња и проблеми који из ње произлазе, лако су разумљиви, док су протагонисти прецизно и јасно дефинисани. Одређени догађаји, ипак, допуштају различита тумачења али, у суштини, реч је о девојчици која, упркос опоменама, упада у невољу из које успева да се спаси захваљући помоћи коју јој пружају позитивни ликови.

За разлику од Ивице и Марице, јунака немачке народне бајке, коју су такође адаптирала браћа Грим, јунака који су свесно гурнути у непознати и негостољубиви простор, Црвенкапа спремно напушта свој дом. Она се не плаши спољашњег света, већ са невином радозналешћу сагледава његову лепоту у чему се, наравно, крије опасност. Упркос врлинама, она бива изложена искушењима, док нам њена судбина открива да иза туђих поступака не стоје увек добре намере, уводећи, на тај начин, у причу осећања страха, туге и срџбе. Таквим поступком бајка постаје место суочавања детета са личним осећањима и спознајом о себи и свету који га окружује, учећи га како да та осећања сублимише и, напослетку, превазиђе.

Пейелуја, народна бајка, чију је најпознатију верзију, крајем осамнаестог века, написао Шарл Перо, говори о девојци чији несрећни “живот у пепелу” симболизује њен инфериоран однос према најближем окружењу, у овом случају, према њеним посестримама, због чега се јунакиња осећа изопштено и напуштено. Наравно, и у њеном случају, доброта бива награђена срећним завршетком и поуком да ће, упркос наизглед нерешивим околностима, помоћ стићи онда када буде најпотребнија.

Кроз авантуре радознале и несташне, али истовремено и трезвене и разборите Алисе, која је случајем бачена у “земљу чуда”, приказано је непрестано суочавање са “ишчашеном” логиком у којој замршена питања чекају праве одговоре. У овом романескном класику, Луис Керол нам открива да од нас самих зависи да ли ћемо животна правила доживети као препреку нашем духу или пак као оквир за проналажење нових путева преко којих се живот претвара у узбудљиву и чудесну игру.

Јасни и прецизни мотиви упућују најмлађег гледаоца да се поистовећује са позитивним јунацима, али не зато што су они једноставно “добри”, иако се то, наравно, подразумева, већ зато што, на крају наратива, они увек побеђују. На тај начин дете се недвосмислено упућује на особине као што су упорност, храброст, довитљивост, верност, стрпљивост, умереност... Оно веома брзо схвата да, и у најтежим околностима, правда, по вечним правилима, односи коначну победу. Идентификација са јунаком који побеђује, снажно утиче на његов правилан психосоцијални развој.

У највећем броју бајки, структура заплета заснована је управо на отвореној могућности идентификације детета са јунаком кога угрожава зла особа или сила док разрешење редовно доноси добра особа, или виша сила, која јунака избавља из невоље. Бајка нам често помаже да са децом разговарамо о непопуларним, тешким и ружним појавама. Сазнање да се живот не састоји само од пријатних и срећних тренутака, већ да је често испуњен болом, губитком и несрећом, незаменљиво је у настојању да се најмлађи нараштаји припреме за тешкоће са којима ће се у будућности сусретати. Важно је имати у виду и то да подстицање маште, развијање способности визуализације и креативности, могу да буду и те како важан фактор у избору типа образовања и усмеравању интересовања која ће детету свакако помоћи да у будућности води срећан и квалитетан живот.

ТЕОРИЈСКА

Сцена

Пише > Јасна Новаков Сибиновић

Глумац као извођач и активиста у ауторским пројектима Оливера Фрљића

У Фрљићевим ауторским пројектима, у брехтовском духу, тематизује се актуелна друштвено-политичка проблематика, специфичности тог друштва и тог времена у којем се представа приказује.¹⁾

Док код Брехта имамо однос глумца према лику и фабули, и у том смислу критичку дистанцу, код Фрљића, у недостатку ликова, дистанцирано разумевање овде представља однос глумца према друштвеним околностима или одређеном догађају, који су теме представе.

Глумци у његовим представама директно се обраћају публици, а током представе, групно или појединачно, повремено улазе или излазе из ликова. Иако смо управо навели да код Фрљића нема ликова, а сада кажемо да глумци улазе и излазе из ликова, ово ипак није контрадикторност. Морамо бити врло прецизни и рећи да у Фрљићевим ауторским пројектима углавном нема класичних драмских ликова, где би један глумац у представи играо један лик, мада и ту постоји једини

1) Одломак из докторске дисертације “Питање глумачке идентификације и Брехтовог концепта политичког позоришта у ауторским пројектима Оливера Фрљића”

изузетак – представа *Александра Зеи*²⁾, у којој глумица од почетка до краја игра насловну улогу. У покушају да илуструјемо какви се ликови појављују у његовим представама, можемо поменути представу *Избрисани*³⁾ у којој глумци у појединим сценама играју неименоване чланове породице избрисаних, комшије Словенце или агресивне представнике власти. Истовремено, битно је истаћи да идентификација између глумца и лика не може да се догоди јер ликови немају никакву одређеност и дефинисаност, више су представници одређене групе или прототипови. У прилог томе иде и то што различити глумци, у истој сцени, изговарају реплике истог лика, односно групе коју тај лик представља. У *Турбофолку*⁴⁾ такође постоје ратници, мушкарци-насилници, жене-жртве насиља... Правило је да се свака назнака линеарне нарације или идентификације с ликовима одмах прекида брзом, ритмичном сменом сцена.

2) Ауторски пројекат Оливера Фрљића, ХКД Театар Ријека (премијера 15. април 2014).

3) Ауторски пројекат Оливера Фрљића, Прешерново гледалиште Крањ (премијера 21. март 2013).

4) Ауторски пројекат Оливера Фрљића, Хрватско народно казалиште Ивана пл. Зајца Ријека (премијера 31. мај 2008).



Избрисани, фото: Б. Лучић

У том смислу не можемо говорити нити о постојању дистанце, нити о неимању дистанце у односу глумца према лику, јер тог односа код Фрљића фактички нема. Зато се однос успоставља према репрезентованом догађају и ширим друштвеним околностима.

У духу Брехтовог позоришта, као што каже психолошкиња Е. Конијин, “глумци на сцени представљају себе и имају став о ликовима”,⁵⁾ у овом случају, о догађајима које представљају на сцени. У одбацивању Аристотелове позоришне оставштине, Брехт, а и Фрљић, у потпуности одбацују уживљавање као тип

5) Konijn, Elly, *Acting Emotions*, Amsterdam, University Press, 2000, стр. 39.

односа на релацији глумац–лик, односно глумац–гледалац. Код Брехта ликови постоје и подређени су комаду. С обзиром на то да је задржао значај фабуле, његови глумци могу одиграти улогу тек ако у виду имају целокупан комад.

Код Фрљића се глумац и представа заједно развијају у односу на тему. Без унапред задатог текстуалног предлошка, са говорним текстом и сценама које настају током проба, глумац се гради заједно с представом. Он прелази глумачки пут од формирања до јавног сценског изражавања одређеног става и то дијалектиком конфронтације с редитељем, друштвеном заједницом, али пре свега са самим собом.

Фрљић позицију глумца одређује на следећи начин:

Они су глумци, извођачи и активисти у исто време. Ово је пројекат у којем они треба да заузму став према неким стварима, свој приватни став, а онда да га јавно кажу, што није увек једноставно, јер глумац је увек заштићен текстом, или на неки други начин. Овде сам ја од њих тражио да елаборирају оно што мисле о неким стварима и из тога смо изградили структуру представе.⁶⁾

Иако је ово изјавио поводом представе *Зоран Ђинђић*⁷⁾, ова изјава може да се односи на све Фрљићеве ауторске пројекте. У њима се разоткривају и раслојавају друштвене околности, које редитељ жели да прикаже на сцени. Важније од тога је што се разоткривају глумци. Маске се укидају и стварности и глумцима, а Фрљић тражи од глумаца да јавно изразе став о темама којима се представе баве, а које су најчешће табу-теме датог друштва.

Истовремено, Фрљић нас често у интервјуима подсећа да је “основни казалишни аксиом – све што је на сцени је фикција. Колико год да је истина, у тренутку кад је на сцени постаје фикција”.⁸⁾ У том контексту глумац на сцени у Фрљићевом ауторском пројекту опет је у двострукој позицији. На сцени су увек у исто време – глумац који излаже личне ставове и глумац који користи глумачка средства да би испунио одређени глумачки задатак. Тиме заправо начињемо тему да ли глумац на сцени може бити приватно лице које изговара свој став.

Мајкл Кирби наводи да је глума подврста извођења, тј. да не може свако извођење бити глума. Ту

6) Изјава Оливера Фрљића поводом представе *Зоран Ђинђић*, у: “Зоран Ђинђић је политички театар”, доступно на http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=321&yyyy=2012&mm=05&nav_id=609461 (последњи пут приступљено 23. 6. 2016) Извор: Танјуг, 15. 5. 2016.

7) Ауторски пројекат Оливера Фрљића, Атеље 212 Београд (премије-ра 18. мај 2012).

8) “Између етике и естетике”, интервју са Оливером Фрљићем, *Нови маџазин*, 24. 5. 2012. (аутор интервјуа није наведен).

Кирби пре свега има у виду хепенинг, где глумци не оличавају никог другог, већ јесу они сами. Он је сачинио скалу од не-глуме до сложене глуме, при чему прва три облика не сврстава у глуму, док први облик који спада у глуму јесте *једноставна глума* и њене особености могу бити физичке или емоционалне. Довољно је да извођач било шта представља, симулира, приказује, то јесте глума. Кирби истиче да се глума може постићи најједноставнијим радњама које укључују претварање – од покрета остављања јакне која не постоји, до ситуације када се неко претвара да је болестан. И то је оно што Кирби назива физичким карактеристикама које одређују *једноставну глуму*. Међутим, она се може базирали и на емоцијама.

Тај емотивни аспект *једноставне глуме* могао би нам можда помоћи да осветлимо и протумачимо глуму код Фрљића из тог угла. Кирби даје пример познатог сегмента извођења представе Ливинг театра *Paradise Now* (“Paradise Now”), када глумци ходају кроз гледалиште и директно публици говоре: “Није ми дозвољено да путујем без пасоша”, “Није ми дозвољено да пушим марихуану”, “Није ми дозвољено да се скинем”. Питање које Кирби поставља јесте да ли они тада уопште глуме, пошто истински делују узнемирено и љутито. Оно што је извесно јесте да они не осликавају никакве карактере. Они лично све то изговарају и све то што говоре јесте тачно. Дакле, они све то заиста мисле, они потпуно верују у то што говоре, али, тврди Кирби, они ипак глуме и то тако што “глума постоји у начину на који презентују своју емоцију”⁹⁾. Он потом наводи да ми у свакодневном животу срећемо људе за које осећамо да глуме.

Али то не значе да они лажу, да су неискрени, да живе у нереалном свету или нужно дају лажну слику својих карактера и личности. Изгледа да су они само свесни публике – да су на сцени – и да они одговарају на ту ситуацију тако што енергично пројектују своје

9) Michael Kirby, “On Acting and Not-Acting”, у: Phillip Zarrilli, ed., *Acting (Re)Considered*, Routledge, стр. 43. (сви наведени ставови М. Кирбија у овом делу раду преузети су из овог текста)

Турбофолк, фото: Б. Лучић



идеје, емоције и личне особине, наглашавајући их и театрализујући због публике. То управо раде извођачи у *Raju saga*. Они глуме своје сопствене емоције [...] У којој се тачки појављује глума? У тачки када се емоције ‘погурају’ због публике.¹⁰⁾

Можемо приметити да ово донекле одговара ономе што раде глумци у Фрљићевим ауторским пројектима – они представљају своја уверења и емоције, али

10) *Ibid.*, стр. 43.

оно што их чини глумцима на сцени, а не приватним лицима, јесте сам начин извођења, који је прилагођен публици и дешава се због публике. На овај начин могли бисмо да помиримо Фрљићеве ставове, који делују контрадикторно, да глумци на сцени изговарају само оно што заиста мисле, али да је све што се дешава на сцени увек позориште. Овде нам је посебно значајно, у складу с нашом темом, што се тежиште ставља на емотивни део, једино је битно да скренемо пажњу на то да Кирби наводи да они “глуме емоције”. То би

наизглед било спорно место које никако не можемо применити на Фрљићеве глумце, за које се инсистира да морају веровати у оно што испољавају на сцени. Кирби ипак каже да “без обзира да ли је веровање код глумца већ присутно или га достиже, глума не нестаје. [...]јер...] нема објективног начина да се измери искреност и посвећеност”¹¹⁾.

Кирби истиче да се последњих година генерално помера стил глуме у савременом позоришту према крају његове скале на којој се налази “не-глума”. То не значи само да у извођењима више нема глуме у значењу како је Кирби одређује, већ генерално глума постаје све мање сложена. [...] текст је изгубио значај, представе се стварају колективно, физички однос публике и представе се мења на разне начине и постаје саставни део представе... [...] Поједностављивање глуме је типично за велики број радова у савременом театру.¹²⁾

Ми бисмо могли да додамо да је могуће и у истој представи комбиновати различите стилове извођења по Кирбију, од не-глуме, која представља интимне исповести у којима се глумци представљају именом и презименом и чињенице да код Фрљића готово увек играју без икаквих костима, па све до елемената тоталне глуме у неким сценама, на пример представâ *Александра Зеца* или *Избрисани*. Но, да резимирамо, ипак не можемо рећи да код Фрљића глумци на сцени искључиво играју сами себе. Истовремено, они треба да излажу своје ставове и готово никада не представљају неки лик и у том смислу би одређење *једносiавне глуме*, које заправо подразумева да се на сцени дешава специјалан енергетски и емотиван набој глумаца због публике, одговарало највише (од понуђених тачака на Кирбијевој скали) извођењу глумаца у Фрљићевим ауторским пројектима.

У овом контексту можемо да наведемо и став психолошкиње Конијин да је глумац на сцени увек извођач и да никада не може бити само приватно лице: “Глу-

11) *Ibid.*, стр. 48.

12) *Ibid.*, стр. 50.

мац никада не излази из представе када једном дође на сцену. Глумац улази из улоге једног лика и улази у улогу себе самог.”¹³⁾

Ипак, чини се да се не можемо сложити са овом психолошкињом кад је у питању њен став да “задата ситуација спречава потпуну идентификацију између глумца и лика и стога спречава појављивање истинских емоција код глумца”.¹⁴⁾ Према њеном мишљењу, код глумца се могу појавити само задате емоције и то пре свега због тога што она сматра, попут Станиславског, да су глумцу у представи наметнуте теме и околности које од њега траже одређене емоције.

Насупрот томе, као што смо већ истакли, Фрљић тражи присуство самог глумца на сцени, који ће са те сцене изговарати сопствене ставове до којих је претходно дошао током проба представе. Он ће показивати и снажан емотивни однос према датој теми. Позиција глумца код Фрљића је између репрезентације и “чистог” сценског присуства, што омогућава да се на дијалектичан начин покаже глумчев однос према лику, тј., у овом случају, околностима које представља. Код Фрљића је веома важно то што је задата ситуација која се глумцу “намеће” на сцени, заправо исто што и реална друштвена ситуација глумца као приватног лица. Овде мислимо на шири друштвени контекст, а не на личну и животну глумчеву причу. Подразумева се да у представи *Избрисани* глумци на сцени не припадају ‘избрисанима’, али они живе у том друштву и део су те реалности. Стварност је заједничка глумцу као приватном лицу, и глумцу као извођачу, а то је важно, јер он, у недостатку драмске радње и лика, реферише једино на ту стварност. Оно што Фрљић, поред осталог, и ради са глумцима током проба јесте да их подстиче да непрестано откривају актуелну друштвену стварност, све њене скривене механизме који су у вези с датом темом и заузимају став управо о томе да би то играли на сцени. Улога оваквог позоришта јесте

13) Е. Konijin, *Acting Emotions*, *op. cit.*, стр. 40.

14) *Ibid.*, стр. 86.

да и код публике и код глумаца изазове осећај одговорности, док су, наравно, примарне идеје и поруке које се преносе путем позоришне представе. Оно што суштински његови ауторски пројекти поручују у тој је мери транспарентно и директно, да се стиче утисак како је оно што чини позориште, тј. позоришни елементи, сонгови, кореографија, костими, у функцији средства да се та порука пренесе.

Ипак, овде је заправо намера аутора не само да укаже на одређени друштвени проблем из задатог угла, већ да преиспитује и истиче улогу позоришта. Намера је да позориште добије улогу места у којем ће се проблематизовати овакве теме и да се на тај начин преиспитује његова моћ. С једне стране, дакле, позориште има улогу средства ауторове политичке борбе, што имплицитно значи да глумци преносе са сцене одређене поруке јасно заузетим ставом у односу на дати проблем или тему, а с друге стране, социјални проблеми користе се да би се испитивала, а потом и ревитализовала моћ позоришта. Битно је да због свега наведеног, у овом типу глуме, на чему инсистира редитељ и аутор пројеката, суштински нема разлике између ставова и емоција глумца као личности и глумца као извођача. На основу Кирбијевог одређења, а како смо то ми применили, само начин изражавања емоција прави разлику између глумца на сцени и његовог личног окружења ван сцене. Глумци су, за разлику од гледалаца, освешћени, препознали су своју одговорност и труде се да у позоришту ту мисију пренесу и преко четвртог зида. Спољашње околности глумца као приватног лица и глумца на сцени потпуно су идентичне, јер он на сцени приказује друштвене околности, које су у датом тренутку заједничке редитељу, глумцима и публици а, наравно, и широј друштвеној заједници којој се заправо аутор и обраћа.

У позоришту Станиславског имали смо ликове у њиховој реалности, код Брехта преовладава моћ фабуле у којој и даље ликови имају своје значајно место. Наравно у различитом су односу глумци према ликовима

код ова два позоришна ствараоца. Код Фрљића нема фабуле ни друге имагинарне реалности, приказује се догађај из реалног живота глумаца, гледалаца и редитеља. Али, истовремено, свима је заједничко то што је на сцени директно или посредством емотивног сећања увек присутан сам глумац. С тим што би се тај однос овде могао поставити градацијски. Код Станиславског од глумца се узима само “материјал” који служи да би се изградила улога која има веће и значајније присуство на сцени и ту је, речником Ерике Фишер Лихте (Erika Fischer-Lichte), феноменолошко тело глумца у служби семиолошког тела улоге.

Но, одређење *једносавне глуме* свакако није довољно да се до краја разуме на који начин Фрљић апострофира позориште и прави границу између реалности и позоришне сцене. Његова је намера да преиспитује околности и начине сценског представљања, што се, поред осталог, постиже позицијом глумца која је увек на тој граници између реалног и фикционалног. Уколико узмемо за пример сцене које имају најјачи предзнак документарног – интимне исповести глумаца, што он често користи у својим пројектима, Фрљић увек у те сцене убацује фикционални садржај, али тако да публика, која је иначе увек (с изузетком *Турбофолка*) у његовим представама у гледалишту (додуше осветљена) не може да одреди тачну границу реалности и фикције. Фрљић каже да би редитељ, уколико примењује тај поступак, морао да каже публици “Ви сад одлучујете о статусу овога што гледате”¹⁵⁾. Овде се заправо преиспитује и “искушава” однос глумац–гледалац, где и гледалац предузима одговорност за позоришни чин који се одвија на сцени. Поред тога што је ово одлика постдрамског театра, овим Фрљић доследно испуњава један од својих најважнијих циљева да сваком представом испитује моћ и улогу позоришта.

.....
15) Разгор ауторке са Оливером Фрљићем.



ECEJ

Cueha

Пише > Петар Грујичић

Неуништиви Троил Небојше Глоговца

П о страни од свих личних и генерацијских асоцијација, одлазак Небојше Глоговца је потрес тектонских размера. У нашој театарској историји нисмо имали сличан нестанак водећег глумца на самом врхунцу каријере, и то у професионалном окружењу чији скоро сви аспекти последњих година имају упадљиво силазне, чак стрмоглаве трендове. Судбински контекст Глоговчеве каријере, између осталог, осликава и чињеница да су његова прва и последња премијера у насловној улози, на великој сцени Југословенског драмског позоришта, везане за поставке Шекспира. Како се о улози Хамлета прилично говорило у последње време, прилика је да се подсетимо и *Троила и Кресиде* у режији Дејана Мијача из маја 1994.¹⁾

С обзиром на тадашње ратне прилике у окружењу, актуелност ове представе била је изразита, а једнаку пажњу привлачила је и храброст ансамбла да се код нас први пут сретне са бројним загонеткама овог чувеног дела. Једна од њих тицала се жанровске боје комада и представе којој је поклоњена највећа

пажња у предстојећем есеју, објављеном неколико месеци после премијере. Како последњих недеља – а сва је прилика да ће се слично догађати и убудуће – све појединости везане за Глоговчеву каријеру и личност добијају нове, још дубље конотације и подтексте, тако и предстојеће разматрање о парадоксалном месту које је Шекспир доделио свом насловном јунаку у склопу комада, неизбежно наводи на промишљања и о једном времену и судбинском склопу изузетног глумца који је тај лик тумачио.

Шекспирови ликови *Троила и Кресиде*, у Мијачевој режији и извођењу Југословенског драмског позоришта, често су изазивали смех, понегде су чулним изгледом и еротиком мамили допадање, али њихова јадања и тугованке ретко су наилазили на одјеке у публици. Саосећање нисмо осетили ни тамо где га често препознајемо при читању, када Небојша Глоговац, у улози Троила, након спознаје Кресидиног неверства, плачно, у очају, узвикује и понавља: “Кресида, о Кресида неверна”. Упркос симпатијама које редитељ осећа за Шекспировог главног јунака, последњи, визуелно ефектан призор представе, где актери драме, након оконча-

1) Прва верзија овог текста, *Неуништиви Троил*, изворно је објављена у часопису *Реч*, бр. 5, Б92, Београд 1995, стр 132–133.

не битке, стоје на згаришту, међу рушевинама Троје, обавијени злокобним димом, оставио је код многих у гледалишту прилично неодређен, конфузан утисак.

Зашто је утисак био такав, нарочито када је реч о несрећном расплету љубавне везе између Небојше Глоговца (Троил) и Катарине Жутић (Кресиди)? Одговор и овде као да лежи у фамозној, често изрицаној недоумици поводом *Троила и Кресиде*, да ли је овај текст трагедија, трагикомедија, гротеска или мелодрама. Мијачева режија највећим делом успела је да одгонетне двосмислену интонираност Шекспировог дела, пре свега у његовим комичним моментима. Потпомогнут новим, понегде у представи натегнуто сажетим преводом Бранимира Живојиновића, редитељ је осмислио низ призора у којима, поглавито стасом, доминирају накинђурени јунаци бесловесних силеција, пијаних и дрогираних Грка, попут горостасних Ахила Боду Нинковића или Ајанта Горана Даничића.

Али, како поред њих на сцену поставити дирљиву причу о Троилу и Кресиди, а да то не доведе у несклад опречне драмске тонове? Њих двоје се појављују, сразмерно дужини текста, у мало сцена, али потешкоћа за редитеља тим је већа – како тројанске љубавнике сместити у центар збивања и, најпре, како да Кресидина прелуба делује уверљиво и не одигра се пребрзо? Амбивалентан став гледалаца према Шекспировим ликовима сведочи да је Мијачева режија тек назначила, али не и расветлила проблем са којим га је суочио писац. У отклањању наших недоумица, можда је корисно да се позабавимо начином на који Шекспир преузима своје ликове из књижевне традиције. Прича о Троилу и Кресиди дочарава глобалну слику кризе, чак и међу оним друштвеним слојем којег Шекспир не изводи на сцену, а реч је о најширем броју маргиналних актера тројанске епопеје. Начин на који је рат приказан као свеопшти морални и друштвени поремећај, говори много и о жанровској особености самог текста, али и о нечем за нас овим поводом значајнијем – да ли и Шекспир, попут редитеља београдске представе, осећа једнаку симпатију за свог главног јунака.

Недовољно је рећи да Шекспир исмева устаљено виђење о појединим античким херојима. Већ на први поглед, у карактеризацији ликова *Троила и Кресиде*, не налазимо црте супротне онима које им приписује традиција. Сем појединих коментара на рачун сексуалне изопачености неких јунака (Ахилова педерастичност, на пример, и у Мијачевој представи била је једна од незаобилазних комичних момената), приметно је да Шекспир своје ликове гради на изворној традицији, поштујући фактографију и етички дух сваке епске биографије. У *Троилу и Кресиди* писац битно не прекорачује устаљене карактеризације: Одисеј је и даље лукав и довитљив, Ајант и даље неустрашиво храбар, Ахил неумерно инатан, Хектор тактичан и одговоран итд.

Али, за разлику од мита и античке књижевне традиције, Шекспир уз сваки од ликова даје и циничан коментар. У њиховим карактерима он више не види трагичку тежину, већ себичне пориве који до краја разголићују егоистичну и злу човекову ћуд. Без обзира на различита мишљења о прецизном жанровском одређењу *Троила и Кресиде*, очито је да Шекспир у транспоновану ликову из традиције користи и реалистички метод. Та околност је Дејану Мијачу омогућила занимљиву глумачку поделу и срачуната изненађења публике. Петар Краљ играо је Одисеја, на пример, као притајеног, физички неупадљивог циника, који једва да заврећује назив јунака. Сама помисао да ће такав, стасом и изгледом сасвим обичан, средовечан човек, у догледној будућности бити у страсном загрљају бајне чаробнице Кирке, изазива посебан, не само комичан утисак. Другом приликом, за представљање ликову било је довољно само ословљавање, па да њихова физичка појава, попут Слободана Нинковића у улози Ахила, који виче и урличе растерујући све око себе, постигне комичан, али веродостојан и убедљив утисак у гледалишту.

Када је реч о главним херојима тројанског мита, код Шекспира је приметна различита мера њихове заступљености на сцени и довођење у први план једне групе ликова. Наизглед, сви битни протагонисти тројан-



Небојша Глоговац

ског рата су на сцени, али, за разлику од *Илијаде*, на пример, присутност Одисеја и Ајанта учесталија је у односу на друге јунаке. Разлоге за ово можемо наћи у Шекспировој тежњи да на сцену изведе ликови чија је мотивација у предању најмање условљена легитимацијом племићког, политичког или божанског ауторитета, а више личном вољом и пластичним индивидуалним карактером. У таквом поступку као мање квалитетни показали су се јунаци тенденциозне, амблематске профилисаности какав је, на пример, Енеј. Очита је Шекспирова тежња да на сцену изведе ликове

за које се поглавито везује одређена мелодрамска нит, а за такав избор *Енеида* је, због своје наглашене ангажованости у величању куће Цезара, пружала ограничене могућности.

Примера ради, позабавимо се Шекспировим уобличењем једног од најзаступљенијих хероја *Троила и Кресиде* – Ајантом. Горан Даничић га у Мијачевој представи игра као дрчног делију, интелигентног тек толико да у последњем часу не извуче дебљи крај у двобоју са далеко паметнијим, али толерантним, поражавајуће “меким” Небојшом Љубишићем у улози

Хектора. Ајант се, иначе, у *Илијади* налази тек у “другој лиги” грчких хероја, у сенци протагониста најдиректније умешаних у причу о Ахиловом гневу и у укупан историјат опсаде Троје. Ајантов лик јасно оличава једну патријархалну врлину – херојско јунаштво, и заиста, готово ниједном актеру тројанске приче не приписује се тако јасно карактерна црта која готово у потпуности осветљава његов лик. Можда баш зато Ајант као лик постоји само у једној од сачуваних античких трагедија, у Софокловом *Ајанту*. Традицијом наслеђена типска раван главног лика Софоклу је омогућила сценску употребу у античкој трагедији једног прилично неуобичајеног средства – Хекторовог мача, па тако у мачу којим се Ајант убија препознајемо и преносно значење патријархалног “чојства и јунаштва”, својеврсну претечу драмског симбола.

Софоклов поступак, дакако, не би био могућ без митом уједначеног виђења о лику на сцени. Он је омогућио лирску интонираност драмске ситуације, као и сложену раван поистовећења гледаоца са ликом. На другој страни, у Софокловом *Ајанту* примећујемо и необичну психолошку раван, где претерана Ајантова строгост према жени Текмеси и сину Еурисаку показује карактерну крутост у сасвим реалистичком маниру. Могући заметак ове карактеризације налазимо и у VII певању *Илијаде*, где усред нелагодног ишчекивања, резултат жребања јунака који ће изаћи на мегдан са Хектором, Ајант прима прилично усиљено, с приметним нихилизмом и “осмехом на лицу мушком”. Још у првим прерадама мита о Ајанту, дакле, уочена је неумереност његовог карактера, што, чак да је и словило за врлину, у античком свету због одсуства мере наилази на осуду, најпре богова.

Али, код Шекспира нема богова. Када Мило Мирановић у улози Пријама пред одсудну битку помиње зла знамења која је сањао, публика се смеје и у њему види само празноверног старца који верује бесмислицама. У новој димензији времена и простора *Троила и Кресида* судбином управљају искључиво егоизам, по-

жуда и реалне политичке прилике. Постаје очигледно предуго трајање рата и однос зараћених страна, где је једини морални закон поседовање Хелене, идеализованог “симбола љубави и лепоте”, “драгуља који има цену која му је дата” (Јан Кот). У новим околностима, Ајантов нихилизам више нема, нити може да има за узрок жудњу да се делањем узвиси изнад превртљиве судбине и недолучних метода извршења њене воље. У реалистичком хронотопу *Троила и Кресида* нема места за трагедију, и зато, све Ајантове амбиције постају одраз колективне фрустрираности око (не)поседовања Хелене. Околности које Шекспир демистификује губе слух за аскетску врлину, и не само то – у њима Хеленина лепота, коју у Мијачевој представи тако живописно, фатално оличава Тања Бошковић, престаје да значи моралну, и поприма више хедонистичку, еротску сатисфакцију за победника. Ајантов традицијом приписан карактер почиње да одудара од резонувања већине да постоји “само блуд, вечито рат и блуд” и изазива подсмешљив коментар публике. Већ у првом чину Ајант демагошки моралише и говори: “мрзим охола човека као што мрзим кроћење жабе”. Убрзо престаје да буде толико смешно то што Ајант плитко резонује, већ што се и сам разоткрива као “кротитељ жаба”, без памети да открије баналне истине, сагледљиве чак и недораслој деци какви су Троил и Кресида.

Сличан оглед о довођењу митских ликова у нов хронотопски оквир можемо поновити на примеру сваког од ликова *Троила и Кресида*. Мера и правац њихове модификације вероватно би се разликовали од примера до примера, али сва запажања имала би исти основ: нестанак теолошко-фантастичне црте коју у стварности замењује дејство илузије, сакрализоване Хелене. Ипак, *Троил и Кресида* свакако није реалистички драмски текст, зато што њени ликови још увек чувају херојски ореол и своју натпросечну моћ да делају упркос околностима. Он није ни трагедија, јер драмски сукоб не покреће свемоћна воља богова или судбине, него обичан однос обичних људи. Сав етич-

ки и друштвени поремећај код Шекспира не настаје зато што његови ликови немају снаге ни образа да се прикажу као хероји, него услед околности које терају обичног човека да сумња и себе лако разуверава у идеале својих надређених. Троил и Кресида, истина, нису приказани као маргинални актери Тројанског рата, али њихов став посматран је из угла “једних од нас”, младих људи који се у катаклизми ратног страдања ни по чему не осећају изабранима. У таквим околностима, етичка полемичност и права кушња врлине могући су једино међу људима који нису “изабраници”, оних који Хеленин повратак очекују као задовољење части, а не личног интереса или чулне пожуде. Причом о двоје младих љубавника, Шекспир доводи у први план и мишљење здраворазумског, најширег јавног мњења које је, очито, једино у стању да прекине глупу игру и најбрже покаже бесмисао рата који се води. Отуд код ликова и наглашена распричаност и будно око да цинички посматрају околину.

Самосвест обичног тројанског грађанина, међутим, не успева да не буде медиокритетска. Шекспир нас, додуше, учи да од Терситових опаски и Кресидине љубавничке стратегије нема веће филозофије, али истовремено злурадо закључује да ни ова група ликова не успева да раскрсти са сакралним духом илузије. Напротив, Глоговчев Троил у изливу очаја и љубавног разочарања говори о Кресиди:

“Ако лепота има душу, онда то није она; ако душа влада заветима, а завети су свети;

ако је светлост радост за богове, ако једно није никад двоје, онда то није она.” (В,2)

Али Хелена то јесте. Она постаје циљ који једнако значи и Парису и Менелају и Троилу. Шекспир, дакле, слика исто што и Хомер: мрачну, nihilističnu садашњост и апокалиптичну будућност.

На самом крају, да се вратимо на почетак огледа и подсетимо се већ наведене сцене у представи, у којој Небојша Глоговац, са искреним очајем, снажно и распамећено проклиње своју неверну драгу и оружја се за завршну битку. Није нас дирнуо. Да ли смо негде пречули његове ваљане разлоге? Или је то била само вика једног наивног младића ошамућеног мржњом? Симпатије редитеља су на његовој страни, али колико повода му је за то дао писац? Како проистиче из нашег претходног разматрања – нимало. Шекспирове симпатије на страни Тројанаца толико су мршаве и двосмислене да се једва могу назвати симпатијом. Међу галеријом разметљивих, славом опијених Грка, Троил, иако главни јунак драме, не завређује равноправно место. Завршетак приче понудио му је шансу да витештвом достигне моћ његових непријатеља, али публика већ слути оно што мит и традиција о Троји потврђују – да ће његова потоња слава бити невелика.

Није, дакле, само Кресида та којој недостаје вера да младом Троилу пружи потребно време да одрасте и увери је у моћ врлине. Неопходно време, чак ни оно сценско, не даје му, пре свих – Шекспир.



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Сцена

Пишу > Александра Пештерац и Радивоје Динуловић

О првим дипломским пројектима из
сценске архитектуре, технике и дизајна

Крај пролога, почетак игре

Припремајући прво Бијенале сценског дизајна, 1997. године, “сагледавајући сложену структуру уметничких дисциплина, инжењерских технологија и заната која чини сценски догађај”¹⁾, поставили смо питања себи самима, али и нашој професионалној јавности, “шта је заиста модерно позориште, у којим се правцима креће, какав је и колики стварни значај карактера и форме сценског простора, да ли је сценографија само овлашни, декоративни слој или суштински, кључни елемент позоришног чина, подстиче ли технологија или ограничава и условљава креативни рад, јесу ли занатлије и техничари у позориштима нужно зло, ‘сервис’ или посвећени, драгоцени учесници”²⁾ у процесу настанка представе, али и позоришта у целини? Шта да се ради, тамо где су “запуштене радионице, сликарнице, чији подови личе на калдрму, изгореле машине, нестали занати, уништене занатске школе, укинута традиција и континуитет, рад без ауторитета, мрзовоља и летаргија.”³⁾

1) Каталог 1. бијенала сценског дизајна (ур. Светлана Исаковић), Музеј примењене уметности и Yustat, Београд, 1997, стр. 3.

2) Радивоје Динуловић, *Град и њорница*, у наведеном делу, стр. 4.

3) Тодор Лалички, *Примењена сценска уметност и занатско умеће*, у наведеном делу, стр. 28.

Од тада, до лета 2017. када су на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду дипломе стекли први инжењери сценске архитектуре, технике и дизајна, протекле су две пуне деценије. То време је, у области о којој говоримо, обележено најпре деловањем Yustat-а, да би циклус међународних симпозијума, организован под заједничким називом “Спектакл – Град – Идентитет” са Атељеом 212, и шест издања Бијенала сценског дизајна у Музеју примењене уметности у Београду, уз низ догађаја различитих формата, довели до оснивања последипломских студија сценског дизајна на Универзитету уметности у Београду, које су реализоване између 2001. и 2010. као “први и једини програм невладине организације и Универзитета”⁴⁾. Исход тог програма чини десет докторских и више од четрдесет магистарских радова студената који су у Београд дошли заиста из свих република некадашње Југославије, да би се (у највећем броју) у њих и вратили, и тамо, у својим срединама, покренули нове програме, нове предмете и нове начине рада – у професији, али, и пре свега, у образовању. Једнако значајан исход

4) Милена Драгићевић Шешић, у: *Радна биографија...* (ур.: Миа Давид и Татјана Дадић Динуловић), ФТН, Нови Сад и Клио, Београд, 2010, стр. 4.

је чињеница да су студије сценског дизајна довеле до формирања једне врло специфичне регионалне заједнице, што је највидљивије у наступу Србије на Прашком квадријеналу 2015. године.

Није мање важно увођење сценског дизајна у регистар занимања у Србији, дакле, формално успостављање једне нове професије, која је свој пун обим и смисао добила акредитацијом студијских програма на свим академским нивоима, на Новосадском универзитету, на ФТН-у, где је већ одбрањено једанаест дипломских и дванаест мастер радова, а пријављен је и први докторски уметнички пројекат.

Дипломски пројекти из сценске архитектуре, технике и дизајна, у односу на избор тема, начин и обухват теоријског и уметничког истраживања, па, наравно, и у односу на креативна средства, одражавају непосредно основне разлоге због којих су ове интердисциплинарне студије настале, али и домене, области и поља у којима ће свршени студенти деловати “у промишљању, пројектовању реализацији и употреби архитектонских сценских објеката и простора..., ефемерних сценских објеката и структура..., сценских техничко-технолошких система..., техничкој продукцији сценских догађаја..., вођењу техничких сектора и служби у институцијама културе..., техничкој разради и реализацији сценске опреме”. Такође у “пројектовању и реализацији дизајна сцене (обједињене сценске слике коју чине декор, костим, реквизита, светло, звук и сви остали елементи који граде сценски доживљај)”, и “у настанку дела у домену сценског дизајна као уметничке интердисциплинарне области”⁵⁾.

Будући да студије сценског дизајна обухватају широк спектар стваралаштва, могуће је препознати различите проблемске, али и креативне приступе у дефинисању тема дипломских радова студената прве генерације основних студија. У целини гледано, њихова истраживања су превазишла појединачне домене у

области сценског дизајна, што је у крајњем исходу довело до освајања стваралачких простора у различитим професионалним дисциплинама, често преклопљеним и укрштеним. Међутим, тема и предмет изучавања који обједињује све радове јесте управо простор сценских догађаја, посматран као место, као покретач приче, носилац атмосфере, али, пре свега, као простор игре.

Промишљањем, пројектовањем, реализацијом и употребом архитектонских сценских објеката и простора, схваћених у најширем смислу, бавиле су се у својим пројектима Јелена Стојкечић и Јелена Милојковић. Оба рада су пре свега посвећена преиспитивању постојећих објеката и простора, њихових карактеристика, вредности и потенцијала. Пројекат ревитализације и адаптације некадашњег биоскопа *Сиражилово* у Сремским Карловцима у *Дом сценских уметности*, за Јелену Стојкечић, као једног од будућих корисника овог простора, јесте у функцији унапређивања постојеће културне сцене, као и развоју свести о потребама за сценским стваралаштвом и сценским догађајима. С друге стране, пројекат друштвеног центра Јелене Милојковић, на месту некадашње уметничке ливнице *Скулиштура* у Београду, указује на потребе појединца за културним, уметничким и едукативним садржајем, представљеним у облику креативне платформе на којој је могуће унапредити постојећа и стећи нова знања.

Бавећи се сложеним питањима архитектуре амбијенталних сценских простора и објеката, кретала су се три дипломска пројекта. Јована Плавшић је предложила идејно решење зоне одмора на музичком фестивалу *Exit* на Петроварадинској тврђави, као ефемерну физичку структуру. Она је, критички посматрајући и испитујући развојни пут фестивала, указала на промене које су се дешавале и дешавају, у различитим проблемским равнима, са тежиштем на новом промишљању постојећег простора, и с циљем да допринесе квалитету простора које фестивал активира, али и нуди. У сличном тематском оквиру, проучавајући простор Кинеске четврти у Новом Саду, Александра Летић представила је идејно архитектонско решење комплекса за потребе нове, предложене манифеста-

5) Извод из документације за акредитацију студијског програма основних академских студија Сценска архитектура, техника и дизајн, ФТН, Нови Сад, 2012, стр. 8.



Дипломски рад Андреја Рондовића

ције, *Регионалној бијенала сценске архитектуре, технике и дизајна*. У контексту анализе различитих програма у нашој средини, региону и свету, посматран је потенцијал простора Кинеске четврти у Новом Саду, док је теоријско истраживање послужило за дефинисање и представљање модела функционисања Бијенала и потенцијалних других манифестација. На потпуно другачији начин, и са другачијим циљевима, рад Александре Ракић заснован је на истраживању феномена амбијенталности простора, са тежиштем на успостављању принципа дизајна атмосфере. На примеру салона намештаја *Просторија* у Београду, приказано је креирање специфичних имерзивних амбијената, усмерених на производњу психолошких стања, изграђених код посетилаца на основу личних, интимних доживљаја предложених просторних целина.

С обзиром на то да сценски дизајн, као област интердисциплинарног деловања, “у себи окупља бројне инжењерске, техничке, уметничке и друштвене дисциплине”⁶⁾, могло би се рећи да је природно, па и очекивано, интересовање за ову област као средство

друштвеног, политичког и идеолошког ангажмана. У дипломском раду Иве Илић, ова тема истражена је и реализована кроз идејно решење уметничке друштвено-политичке акције, с циљем да провери у којој мери ју је могуће спровести у реалним условима, у савременим животним околностима. Рад је у форми експеримента изведен у Студентском дому “Живојин Ђулум” у Новом Саду и заснива се на идеји друштвеног утицаја на студенте, а која може бити ослонац за покретање друштвено-политичке акције. Темама перцепције звука и акустичког доживљаја простора, бавила се у свом раду Јелена Врећа, истражујући појам, феномен и конструкцију тишине у конкретним просторним амбијентима Универзитетског кампуса у Новом Саду. Циљ овог рада је промена доживљаја атмосфере простора код посматрача, односно, постављање звучног окружења у фокус перцептивне слике, како би на нов начин био доживљен и схваћен простор свакодневне егзистенције.

У домену вођења сектора и служби у институцијама културе, на примеру независног театра *Le Studio* у Београду, Бојана Николић предлаже модел по ком је могуће редефинисати процесе и просторе продукције овог самоорганизованог позоришта. Детаљна анализа већ постојећих самоорганизованих институционал-

6) Вишња Жугић, *Сценски дизајн или слобода илывања без мишића*, DaNS – часопис за архитектуру и урбанизам, Нови Сад, 2014, стр. 55.

них колектива, послужила је за дефинисање предлога бољег функционисања институција овог типа. Крајњи исход овог рада представљен је кроз анализу постојећег стања и приказивање различитих могућности употребе простора у ком је позориште *Le Studio* смештен.

Дизајну сцене у позоришту посвећени су радови Уне Јанков и Тамаре Томанић, засновани на њиховом личном искуству у процесу настанка сценског дела и сценског простора. Иако различита у сваком погледу, па и у погледу њиховог исхода у професионалној позоришној продукцији, оба рада су заснована на проучавању драмског дела, али, равноправно, и архитектонског простора у коме ће то дело бити реализовано. Вредност и једног и другог рада огледа се управо у сасвим јединственом и аутентичном искуству које је настало у процесу стварања позоришне представе у реалним околностима, овде и сада. Искуство такве врсте отворило је многа суштинска питања, али и дало неке од одговора који “представљају координате формирања лика... унутарњег и спољашњег”⁷⁾, у контексту области у којој ће обе деловати као појединци.

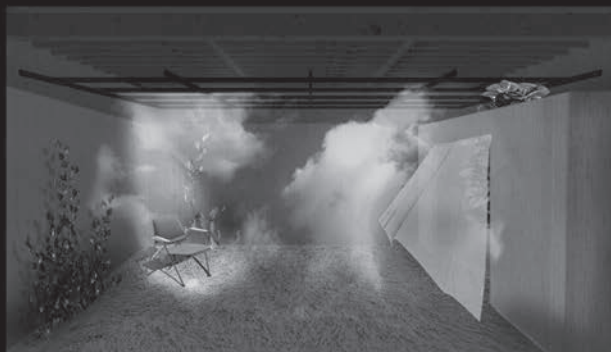
Најзад, у уметничка дела у домену сценског дизајна можемо сврстати радове Андреје Рондовић и Станка Гагрчина. Гагрчин се бавио теоријским разматрањем сличности и разлика између медија филма, видео уметности, видео игара и виртуелне реалности. Рад је реализован кроз видео инсталацију *36 њишања* и подразумевао је додатни напор аутора у савладавању свих алата неопходних за процес продукције и пост-продукције ове виртуелне интерактивне представе. Рад Андреје Рондовић *Ојросџише шџо ми је добро* заснован је на теоријском истраживању кроз које су проучене и

7) Миленко Мисаиловић, *Драматургија сценског простора*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988, стр. 15.

представљене дефиниције појмова који одређују тему њеног личног унутарњег простора (жена, бол, страх, изгубљеност и љубав). Она се бавила и темама простора, атмосфере, доживљаја, догађаја, меморије простора, дизајна времена и драматургије простора, важним за разумевање теме овог рада. Коначан исход пројекта је физички простор у коме је, употребом сценских средстава, за имагинарну публику, формиран унутарњи лични простор. У процесу писања дипломског рада и дефинисања идејног решења пројекта, ауторка закључује да је циљ рада била промена перспективе из личне у колективну, као и да би, у том контексту, назив пројекта било могуће променити у *Ојросџише шџо нам је добро*.

Пред првом генерацијом свршених студената сценске архитектуре, технике и дизајна је велики стваралачки простор, велика одговорност, али и неизвесност. Бавећи се у својим дипломским радовима темама које суштински постављају питања егзистенције и будућег професионалног деловања, они су отворили, или, барем, нагостили правце својих животних путева. Јасно је да ти путеви неће бити ни прави, ни широки, а ни без препрека. Биће потребно, исто тако, прећи и прелазити различите границе. Ипак, “граница је, уз много другог, и простор где може да се игра и кроз забаву међусобно упознаје. ... Ићи преко границе значи имати свест о томе да се иде ка нечему за шта се унапред зна да ће бити другачије од онога одакле се долази, не одустајати пред препреком, прећи тај танушни праг довољан да се искуси нека разлика, да се осети другачијим (Старији? Јачи?) и да се промени понашање.”⁸⁾

8) Пјеро Занини, *Значења границе*, Clío, Београд, 2002, стр. 124–125.



Пишу > Јелена Јанев и Милица Стојшић

Сценски дизајн на 22. југословенском позоришном фестивалу

У позоришту, у потрази за човеком

Југословенски позоришни фестивал *Без превода* сваке године окупља значајне представе из региона, дајући пресек позоришног живота на овим просторима. У специфичном контексту Ужица, града снажно одређеног историјом бивше заједничке домовине, тема позоришта као простора сусрета и заједништва добија посебан слој значења. Двадесет друго издање фестивала, одржано под слоганом *За ово мало душе*, према речима коселектора Бојана Муњина, суочава нас са “исконском потребом да својој непрестано оптерећеној души у театру омогућимо мало топлине, која би јој помогла да се обнови и крене даље.”¹⁾

Уз студенте прве године основних студија Сценске архитектуре, технике и дизајна са Факултета техничких наука у Новом Саду, који традиционално посећују ЈПФ, имале смо прилику да гледамо три представе повезане кроз теме безизлаза, обезвређивања моралних вредности и преиспитивања одговорности

појединца у друштву, које обрађују кроз три различите епохе. Свака од представа доноси специфичну и занимљиву употребу сценских средстава, која потичу из различитих традиција позоришних кућа у оквиру којих су настале, али и личних поетика три снажне редитељске личности.

Представа *Приче из бечке шуме* казалишта *Gavella* Загреб, по тексту Едена фон Хорвата, а у режији младог редитеља Игора Вука Торбице, замишљена је као диптих са његовим *Хинкеманом*, прошлогодишњим лауератом фестивала. Овде он наставља праксу савременог читања драма насталих између два светска рата, указујући на патријархално уређење и малограђанско лицемерје као извор свег зла, укључујући и појаву фашизма.

За сценографско решење Бранка Хојника, награђено за најбољу сценографију овогодишње селекције, кључни појам је *кланица* – као симбол, као простор, као (не)избежна судбина. Хојник простор игре омеђује прозирним, тракастим завесама које представљају не-

1) <http://www.jp.f.uzickopozoriste.rs/index.php/item/643>, страници приступљено 17. 1. 2018.



Приче из Бечке шуме, Фото: Р. Вујовић

сумњив сценски знак за кланицу и омогућавају поделу по плановима игре, где глумци, позоришна технологија и реквизита који остају иза њих, равноправно учествују у грађењу сценске слике. Целокупан сценски простор решен је као *маиична куиција*, чији се делови непрекидно мењају омогућавајући тако органски ток сценских промена. Месара постаје осунчани травњак, добијен одмотавањем пода од вештачке траве, али и свесно кичастим пејзаж-тапетом постављеним иза прозорног зида-завесе. Сценска расвета коришћена је у функцији сценског знака, и својом појавношћу чини неодвојив део механизма *маиичне куиције*. Тако се плафон формиран од флуо цеви, које делом емитују топло, а делом хладнобелу светлост, чиме дискретно мењају атмосферу целокупне сценске слике, у једној од последњих сцена спушта у вертикалан положај, дајући призору лажни сјај ноћног живота и претварајући простор у ноћни клуб. Повремени раскорак између визуелних и звучних сензација доприноси фрагментираности света приказаног на сцени – гласови глумаца озвучени микрофоном у контрасту су са сахаринским музичким спотовима које гледамо на старом телевизору.

У беспрекорној глумачкој подели истиче се Филип Крижан. Игром која финим градицијама осликава притајени садизам, ускогрудост и потребу за контролом, наговештава будућа злодела неугледних службеника Трећег рајха. Минуциозно разрађен, костим ауторке Марите Ђоро стилски је на граници између обележја епохе и универзалности читања. Представа *Приче из бечке шуме* несумњиво је значајна као дело које елементе сценског дизајна, попут сценографије, костима, дизајна светла или дизајна звука, користи равноправно са глумачким изразом и редитељским решењима. Стварајући снажан сценски универзум, на тренутке се, ипак, претерано ослања на ова сценска средства, остављајући причу у другом плану.

Чеховљев *Иванов* Народног позоришта Београд, у режији Тање Мандић Ригонат, окупља искусну глумачку екипу, чија игра је прилагођена интимном прос-

тору матичног позоришта у којем публика седи на позорници. Аутори се, адаптирајући представу за фестивал, опредељују за компромисно решење, тако да мали део публике седи на позорници, док већина посматра сценски простор из релативно великог аудиторијума ужичког Позоришта. Сценографски концепт Бранка Хојника, који подразумева суптилну *ишако близу, а ишако далеко* тензију постигнуту третманом сценског простора као *кабинетна рејкосици*, тиме се скоро потпуно поништава. Детаљно и у духу епохе обрађена крупна реквизита, попут дивана или билијарског стола, која би у интимној атмосфери оригиналне поставке допринела својом материјалношћу у значењском смислу, овде делује на нивоу декора. Променама у детаљима иначе статичне сценографије, аутори нас воде кроз четири драмска простора: кућу Иванова, кућу Лебедева, простор сећања и екстеријер. Сценски простор подељен је на два дела – осим грађанског салона назначеног црвеним врпцама, ту је и простор урамљене слике-сећања, који се током представе трансформише и пуни тек насталим успоменама, и у којем седе музичари који уживо изводе композиције Ирене Поповић. Трансформација простора игре која настаје скидањем музејске црвене врпце, осмишљена за интимне дистанце матичне сцене, овде постаје тек формалистичка назнака за све гледаоце који представу нису пратили са седишта постављених на позорници. Иако *Иванов* у први план износи посвећену игру ансамбла Народног позоришта, она, услед компромиса направљеног за фестивалско извођење, остаје недовољно комуникативна, баш као и сценографија, очигледно осмишљена за простор другачијих размера.

Надасве непретенциозно, документаристички, уз помоћ пажљиво осмишљених сценских средстава, представа *Моја фабрика* редитељке Селме Спахић прича са топлином и бруталном искреношћу о Зеници, о Босни и Херцеговини, о Југославији, о заједничком животу и смрти, изградњи и ратовима, и о безнађу садашњице. Упркос компромисима који су морали бити



Моја фабрика, Фото: Р. Вујовић

направљени у односу на сцену матичног позоришта у Зеници, у овом извођењу наратив представе обogaћен је специфичним слојем значења које доноси архитектура Народног позоришта, урбана целина трга на којем се оно налази и историјски контекст Ужица. Представа *Моја фабрика* у великој мери ослања се на сценски покрет добро увежбаног ансамбла Босанског народног позоришта Зеница, који даје неопходну животност минималистичким сценографским решењима. Осим белих кулиса које ненаметљиво асоцирају на обресе фабрике и представљају подлогу за видео пројекције, сценографија је сведена, уз иновативна решења попут коришћења ритмике цугова који се наизменично спуштају и подижу како би се приказала ужурбаност фабричке свакодневице. Приказани видео материјал садржи архивску и филмску грађу, а посебан ниво поетике достиже када сцена плесног часа у фабрици (филм *Узаврели траг* Вељка Булајића) бива симултано репродукована на сцени, да би се, кроз понављање, редуковање и појачавање интензитета покрета и звука, свела на снажну посвету еманципацији жена коју је покренула изградња фабрике. Костим Сабине Трнке, која потписује и сценографију, доприноси узбудљивом приступу сценском покрету и оплемењује га. Кроз прецизно осмишљену кореографију и промене ритма, од кретњи које подсећају на успорени снимак, до махнитог, али прецизно осмишљеног сценског ковитлаца, граде се сценски простори и наратив. Звучна слика настаје органски, из саме игре и увек у функцији приче. У сцени пребијања, на пример, звук је ослоњен на фоли ефекте – док један глумац насилно лупа по гвозденој шипки, други се грчи на поду као да прима ударце, што ствара потресан утисак стварног насиља. Човек је заиста у центру универзума који гради *Моја фабрика*

– сведена сценска решења оквир су за игру ансамбла који своју представу гради без великог буџета (па и без грејања током проба), али са потпуном преданошћу.

Ужичка публика је током осам фестивалских дана, од 13. до 20. новембра, могла да види и представе *Тако је (ако вам се ипак чини)* у продукцији Југословенског драмског позоришта Београд и режији Јагоша Марковића, *Самоубица* Црногорског народног позоришта Подгорица у режији Вељка Мићуновића, *Докле појле сеже* Краљевског позоришта Зетски дом Цетиње, ауторски пројекат Арпада Шилинга, овенчаног наградом за најбољу режију, као и *Сведобро* у режији Немање Ранковића и извођењу Народног позоришта Ужице и *Моја ти* Олге Димитријевић, у продукцији позоришта Атеље 212 Београд и режији Александре Милавић Дејвис. За најбољу представу фестивала, по мишљењу публике и Жирија, којим је председавао редитељ Дејан Мијач, проглашен је Чеховљев *Иванов*, *Приче из бечке шуме* лауреат су награде за најбољу сценографију и костимографију, док је представа *Моја фабрика* однела специјалну награду, овај пут додељену за посвећеност проблемима сопствене заједнице.

Фестивал *Без превода* и ове године природно, кроз заједнички језик, са освртом на географску блискост и историју коју делимо, повезује распарчане позоришне традиције бивших југословенских република у јединствен поетски простор. Значајној и зналачки одабраној теми људскости представе у избору селектора фестивала Бојана Муњина и Зорана Стаматовића прилазе на различите начине, доказујући да позориште може бити место заједничког доживљаја, ако дозволимо да у првом плану буде *човек* – метафорички, али и дословно – присутан сопственим телом и простором који оно описује.

WU

Суена

ИСТОРИЈСКА

Мандрагола, Народно позориште, Београд 1973, фото: М. Крстић



Пише > Мирјана Одавић

Грађа о историји српског позоришта у Музеју позоришне уметности Србије

Историјска грађа о раду позоришта и његових стваралаца је разноврсна, што произлази из сложености саме театарске уметности и подразумева: драмска дела у рукопису, редитељске књиге, архивска документа, плакате и програме, фотографије, дијапозитиве, скице за декор и костим, костиме, макете, дела ликовних уметника везана за театарске личности, меморијалне предмете, књиге, часописе, хемеротеку и др. Као сведочанство о историји српске позоришне уметности, ова грађа код нас се чува у више институција, као што су Музеј позоришне уметности Србије, Позоришни музеј Војводине, Архив Србије, Народна библиотека Србије, Матица српска, архиви градова у којима раде позоришта, архиви самих позоришних кућа... Фондови Музеја позоришне уметности Србије данас садрже више од 700.000 музејских предмета и докумената. Обим није коначан, јер Музеј је “жива установа”, са сталним приливом материјала.

Непосредан повод оснивању Музеја била је изложба одржана 1949, која је организована поводом прославе осамдесет година од отварања зграде Народног позоришта у Београду. Потреба за трајним чувањем сакупљених драгоцених докумената и предмета са изложбе, свест о неопходности чувања и заштите културних добара која сведоче о прошлости Србије, као и одговорност према будућим генерацијама, уродили су оснивањем Музеја 28. новембра 1950. У уредби Министарства за науку и културу НР Србије стоји да је основни задатак Музеја да “прикупља, заштити и обради документа од значаја за развој позоришне уметности НРС (писмена и штампана дела позоришне литературе и друге списе који се односе на рад и развој позоришта, реликвије, сценске слике и костиме, макете итд.), као и материјал који се односи на живот и рад истакнутих чланова позоришта”.



Боџи, сценографија: Миомир Денић, Народно позориште, Београд 1942.

Током скоро седамдесет година постојања, готово све време на истој адреси, у Божићевој кући у Господар-Јевремовој 19, у Музеј је пристигла бројна позоришна грађа, путем поклона, откупа, заоставштина, која је сврстана у организационе јединице тј. збирке, а оне су по својој природи подељене на неколико мањих одсека. Ту су: *Збирка позоришне фотографије*; *Збирка плаката и програма*; *Збирка ликовних и меморијалних предмета*; *Збирка архива*, *Збирка аудио и видео записа* и *Специјална библиотека*. У смислу изучавања позоришне уметности и позоришне проблематике уопште, све ове организационе јединице подједнако су важне, а у зависности од карактеристика докумената разликују се методи чувања, заштите, инвентарисања, класификације и каталогизације, наравно са обрадом заснованом на класичним музеолошким принципима.

Збирка позоришне фотографије располаже бројним историјским и савременим фотографијама српског театра, које су подељене у две целине. Прва обухвата готово све што је сачувано из периода до краја Другог

светског рата; у другој су фотографије настале од 1944. године до данас – фотографије позоришних личности (глумци, оперски и балетски уметници, писци, редитељи, диригенти, сценографи, костимографи, управници позоришта, технички руководиоци, критичари и други везани за ову област), фотографије из представа, као и фотографије које приказују уметничке ансамбле, техничко особље, догађаје (јубилеји, доделе награда), разне радионице и друго, углавном из београдског театарског живота. Језгро ове збирке су фотографије из Народног позоришта у Београду, од његовог оснивања до савременог доба.

Морамо указати на чињеницу да Музеј позоришне уметности Србије не располаже великим бројем позоришних фотографија из других градова, поготово у последњих тридесетак година, с једне стране због политике већине позоришних кућа да не шаљу материјал, а с друге – ни Музеј не инсистира на тражењу материјала, због дугогодишњег проблема са простором. Последњих година у Музеј стижу и фотографије у дигиталном формату, што је условило стварање нове целине у оквиру Збирке фотографија.

Збирка плаката и програма такође је подељена хронолошки, на два периода којима је прекретница 1944. година. Основу збирке чине плакати, односно дневне листе Народног позоришта у Београду, као најверодостојнија театрографска грађа о раду овог театра. У збирци је и грађа која сведочи о продукцији других београдских и српских позоришта, те грађа која се односи на разноврсне догађаје: концерти, фестивали, јубилеји, изложбе, гостовања (инострани и домаће трупе у Београду, српска позоришта у иностранству)...

У оквиру *Збирке ликовних и меморијалних предмета* оформљене су две целине: *Уметнички и меморијални предмети* и *Скице декора, косима и макета*. *Збирку уметничких и меморијалних предмета* сачињавају уметничка дела везана за позоришну уметност (слике, бисте, плакете...), као и меморијални (лични) предмети позоришних стваралаца, а основу *Збирке скица де-*

ЧЕТРДЕСЕТ ПЕЊА ПРЕДСТАВА. У ПРЕТИЛАТИ ТРИДЕСЕТ ДЕВЕТА.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ.

У среду 4. фебруара 1870.

Ђ И Р Ј А Њ А.

Шалва игра у три чина, написана Јован Стефанов Павловић. — Редитељ А. Бачвански.

ЛИЦА:

Кир-Јања, бели трговац.	Савко,	Милић, београдски.	Стеванкић,
Јулија, млада жена.	Рашковић,	Кир-Девко,	Рашко,
Катаја, млада сестра од трговца.	Мира Гроздова.	Петар, слуга Кир-Јањина (попузи).	Т. Марковић.

Мана се у једној својој сценијој изводи у Банату.

ЦЕНЕ МЕСТА

Лоба. Задњег ред.

Партер. Особито место првог реда 10 гр., другога реда 8 гр., трећег 4 гр.

Прва галерија. Особито место 10 гр.

Друга галерија. Балкон 10 гр., особито место 6 гр.

Трета галерија. Особито место 4 гр., остало 2 гр.

Улазнице се могу добити на дан представе код касе, пре подне од 9 до 12
а после подне од 2 до 3.

У среду 6. фебруара нов комад: **КРАЉИЦА ДЕВОНА**, једина шалва игра у 2 чина, од Јована Бодера, с европског превода
Христина, млада краљица од 16 година. **ЈЕЛЕНСКА.**

Ко хоће да му се овако „позоришне објаве“ редовно доводе у кућу, ваља да плати годишњемо износу
1 грош у напред.

ПОЧЕТАК ЈЕ У 7 ЧАСОВА.
(А СВРШЕТАК У 9.)

Кир Јања (1870)

кора, косишима и макети чине ликовни предмети у области сценографије и костимографије, које су се, као посебне гране уметности, у нашем позоришту појавиле и развиле после Првог светског рата. Због тродимензионалности и волуминозности, декор је углавном немогуће употребити као експонат на изложбама, нити га је могуће сместити у зграде већих позоришних музеја. Костим се врло често преправља за друге представе, а наш Музеј свакако нема услове за прихватање

и чување чак ни појединих костима који обележавају стваралаштво неког костимографа, извођача или су део неке значајне представе. У том контексту скице, цртежи, макете, велики број техничких цртежа, који говоре о процесу стварања, од идеје аутора до дефинитивне реализације представе – умногоме продужавају животни век сценографији или костиму: У Збирци су заступљена имена бројних еминентних сценографа и костимографа, који су оставили дубок траг на нашим позоришним сценама: Милица Бабић-Јовановић, Станислав Беложански, Мира Глишић, Миомир Денић, Владимир Жедрински, Божана Јовановић, Владислав Лалички, Владимир Маренић, Сава Рајковић, Душан Ристић, Миленко Шербан, Ерих Декер, Љиљана Драговић и други.

Збирку Архива Музеја позоришне уметности чине шест засебних одељења: архивска документа, рукописна дела, писма, театролошка грађа, заоставштине и документација о раду Музеја.

Одељење архивских докумената чине административна акта, која се углавном односе на Народно позориште у Београду, документа везана за историју српског позоришта, лична документа глумца, редитеља, оперских певача, композитора и осталих уметника. Документа ове збирке су оригинали са минималним процентом копија/фотокопија. Највећи број датира из средине XIX века (најстарији документ је из 1851. – “Акт Народног позоришта Попечитељству Просвештенија”, у којем се тражи одобрење за подизање позоришне зграде). Најмање докумената потиче из периода након Другог светског рата. Збирка архивских докумената подељена је у две веће целине: Административна документа и Лична документа.

Одељење рукописних дела¹⁾ обухвата оригинале или преписе (писане руком) извођених и, у мањој мери, неиз-

1) Попис комплетне Збирке рукописа драмских дела Музеја позоришне уметности, заједно са именским регистром аутора драма, објављен је 1984. у часопису *Театрон* (види: Верослава Петровић, *Збирка рукописа драмских дела из архива Музеја позоришне умет-*



Мандрагола, сценографија: Душан Ристић, Народно позориште, Београд 1973.

вођених драмских дела, углавном из XIX века. Дobar гео фондa чине преводи и прераде страних писаца, али није занемарљив ни број дела домаћих аутора.

Основу Одељења писама чине приватна писма, дописнице, разгледнице позоришних уметника (неретко и њихових пријатеља, чији је идентитет тешко утврдити), а Одељење театаролошке трађе садржи биографије, мемоаре, дневнике и музикалије значајне за развој српског позоришта.

Заоставшћине које су истакнути уметници или њихови наследници поверили Музеју с жељом да буду

.....
 носии СР Србије, у: Театарон, бр. 45/46, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1984, 105–126). Овако презентована збирка рукописних дела у великој мери може користити истраживачима приликом утврђивања репертоара путујућих трупa и професионалних позоришта, може да разјасни и кретања појединих глумаца, као и да донекле пружи увид у атмосферу нашег театарског живота.

сачуване као посебне целине у оквиру фонда, тако су и похрањене. Међу најзначајнијима су заоставштине Бране Цветковића, Добрице Милутиновића, Миливоја Живановића, Љубише Јовановића, брачног пара Милоша и Марије Цветић, Нине Кирсанове, Душана Ристића...

Документација о раду Музеја обухвата опште и појединачне планове и извештаје о раду куће, правилнике, статуте, записнике, награде, плакете и признања које је Музеј добио током досадашњег рада, као и сведочанства о разноврсним активностима Музеја (изложбе, концерти, промоције...).

Збирку аудио и видео записа чине грамофонске плоче, магнетофонске траке, аудио касете, видео касете, компакт дискови. Материјал забележен на њима односи се већином на домаће позориште и креације наших уметника, али постоје и снимци иностраних извођача. Поред снимака читавих или одломака драмских, оперских и балетских представа тј. радио драма, сакупљају се и аудио и видео записи осталих наступа позоришних уметника (рецитали, народне песме из комада са певањем у интерпретацији оперских уметника, концерти...), ТВ или радијски портрети уметника, интервјуи, телевизијске адаптације позоришних комада, ТВ драме, филмови снимљени по позоришним коадима, као и снимци различитих јубилеја, прослава, програма одржаних у Музеју позоришне уметности Србије. Снимци представа из збирке видео записа презентују се јавности једном месечно, у оквиру “Театротекe”.

Специјалну библиотеку чини библиотека, хемеротека и Театарослов – дигитална база података која се свакодневно повећава. Библиотека је организована по систему УДК и обухвата све тематске целине значајне за проучавање и бављење позоришном уметношћу (историја и теорија позоришта, историја и теорија драме, позоришна и књижевна критика, национална и инострана драмска књижевност, сценографија, костимографија, монографије истакнутих позоришних

стваралаца, енциклопедије, приручници, стручни часописи...).

Међу посебно вредна и раритетна издања библиотеке Музеја спадају: Голдонијеве комедије из 1761. године, париско издање Расинових дела из 1769, Молијерова дела штампана у Берлину 1788, корисна илустрована издања попут Гогољевог *Ревизора* из 1885. са фотографијама поставке Императорског московског “Малог театра” или издања Шекспирових комада из 1882. са илустрацијама сер Џона Гилберта, драмски комади домаћих аутора (Јоаким Вујић, Његош, Стерија) и преводи (Видаковићеви, Хаџићеви и Радичевићеви) с краја XVIII и из XIX века, те годишњаци, репертоари, извештаји, поменици од оснивања позоришта у Новом Саду, Београду и другим градовима Србије, комплети часописа *Позоришше* (од првог броја из 1871), *Бранково коло*, *Јавор*, *Стражилово...* Од краја 2008. Библиотека Музеја је чланица COBISS система (Кооперативни online библиографски систем и сервис).

Хемерошке Музеја позоришне уметности чини збирка новинских исечака из домаће штампе (дневници, недељници, месечници и сл. серијске публикације), који сведоче о позоришном животу на тлу Србије, од првих извођења до данас. Месечно у Хемеротеку пристигне око 250–350 нових исечака – последњих година у дигиталној форми. Од 2007. је почело формирање *Електронске хемерошке*; скенирано је 20.000 позоришних критика београдских представа премијерно изведених од завршетка Првог светског рата, а од 2010. већи део ове грађе доступан је онлајн, у оквиру *Театрослова*.

Почетком овог века Музеј позоришне уметности Србије препознао је потребу дигитализације својих фондова, на основу три полазишта: превазилажење недостатка смештајних капацитета куће, заштита постојећих фондова од неумитног хабања грађе и осавремењавање начина презентовања грађе. Развијена је посебна програмска апликација – *Театрослов*, која обухвата електронски репертоар свих позоришта на територији Србије од почетака професионалног позо-



Драга Спасић



Урош Предић: Чича Илија Станојевић

ришног живота (XIX век) до данас, као и репозиторијум дигиталних колекција формиран на основу фондова збирки Музеја позоришне уметности Србије. Архиви-ма и библиотекама који постоје у оквиру институционалних и неформалних позоришта омогућено је да помоћу ове апликације обрађују и приказују сопствене фондове, а да оригинале притом наставе самостално да чувају. *Театрослов* обухвата све врсте театролошке грађе која сведочи о позоришном животу наше земље, али и српских позоришта у дијаспори, а примењив је и у земљама региона. Програмска платформа је развијена у складу са свим националним и светским стандардима, док је база усклађена са потребама каталогизације музејске и библиотечке грађе истовремено у оквиру Cobiss-а и Eternitas-а, тј. MISS-а. Корисничка апликација је инкорпорирана у интернет презентацију Музеја (www.mpus.org.rs), једноставна је и пријемчива за употребу. Корисницима је омогућена једноставна, али и унакрсна претрага репертоара по више параметара. На резултате претраге директно су везани релевантни документи из дигиталних колекција.

* * *

Овом кратком “личном картом” Музеја позоришне уметности Србије желели смо да истраживачима позоришне историје, театролозима и другим корисницима пружимо основни увид у наше фондове и тиме им олакшамо почетне кораке у увек захтевном и компликованом истраживачком раду.



ФЕСТИВАЛИ / ИЗВЕДБЕ

Сцена

Пише > Оливера Милошевић

Premio Europa

Импресивна збирка позоришне савремености

У Риму су крајем прошле године на манифестацији Premio Europa додељене европске позоришне награде, највећа признања које многи зову позоришним Оскаром и због којих је Рим тих дана постао центар позоршне уметности Старог континента.

У Вечни град су са свих страна света стигли уметници и позоришни стручњаци да упознају награђене, виде њихова остварења и учествују на скуповима на којима је био анализиран рад лауреата. Сам догађај, *Premio Europa*, није само свечана додела награда, него једнонедељни фестивал на ком се представљају награђени. Фестивал и завршна церемонија били су спектакуларнији но раније, не само зато што се фестивал по први пут одигравао у Риму него и зато

што је искоришћен да би се обележило шездесет година од настанка Римске декларације којом је основана Европска унија.

Европска позоришна награда додељује се у две категорије – *Гран њри* (награда за животно дело) и *Позоришна реалност*, за уметнике и трупе који данас стварају највиталнији европски и светски театар. Некада бива додељено и *Специјално њризнање*. Досадашњи добитници *Гран њрија* су, између осталих, Питер Брук, Ђорђо Стрелер, Хајнер Милер, Боб Вилсон, Пина Бауш и Харолд Пинтер.

Веома занимљиви и узбудљиви били су разговори са лауреатима и о њима, одржавани у великој дворани средњовековне Палате “Венеција” у којој је и Национални музеј.

Највећа признања, Европску позоришну награду за животно дело, ове године добили су глумци Изабел Ипер и Цереми Ајронс, двоје маркантних вансеријских уметника који су, осим улогама одиграним на филму, своје каријере посвећено градили и у театару.

ПОЗОРНИЦА ЈЕ ПРОСТОР АПСОЛУТНЕ СЛОБОДЕ

Глума је машта, каже Изабел Ипер. Иза ње је више од тридесет година каријере, око сто педесет филмова и рад са редитељима као што су Бертолучи, Таверније, Чимино, Годар, Вајда, Шаброл. Делује контролисано, хладно. На сцени и филмском платну је сушта супротност: потпуно се предаје, увек спремна да превазиђе себе, никад не прелазећи границу која води у вулгарно, способна да и у најокрутнијим и најневероватнијим ликовима пронађе дубок смисао. Бројним ролама доказује да је велика глумица. О њеном значају сведочи и податак да је управо Иперова имала највећи број филмова у званичном такмичарском програму Канског фестивала. Два пута је на овом фестивалу освојила награду за најбољу женску улогу, у филмовима *Violette Noziere*, 1978. и *Професорка клавира*, 2001. Она је и најчешће номинована глумица за француску филмску награду “Цезар”. Ваља поменути да је Изабел Ипер глумила и у филму *Сеобе* српског редитеља Александра Саше Петровића.

Када помислите да вам треба достојанствена, дистанцирана, хладна, али одлучна, уврнуто топла, криптосексуална жена – помислите на Изабел.

Седам пута номинована је за француску позоришну награду “Молијер” а добила је ово признање за улогу Медеје, 2001, као и 2005. за насловну улогу Ибзенове Хеде Габлер. Дебитовала је у позоришту и на енглеском језику, у Лондону, у насловној улози представе *Марија Сџуарш*, 1996. На њујоршкој сцени први пут се појавила 2005. у представи *‘Психоза 4.48* Саре Кејн. Вратила се у Њујорк 2009, да би наступила у *Квартету* Хајнера Милера. Награду “Станиславски” за изузетно достигнуће у глуми и посвећеност принципима методе Станиславског добила је 2008. Изабел Ипер глумила је и у *Федри* редитеља Кшиштофа Варликовског.

У разговору о свом раду, вођеном у Палати “Венеција”, између осталог каже: “Увек када радим у позоришти или на филму, говорим оно што хоћу и како



Пети Смит и Оливера Милошевић

хоћу. Мислим да ме то најбоље дефинише и као глумицу. Такву слободу у позоришту освајам са својим сарадницима. Кључно питање је како радимо одређене ствари. Позоришна сцена је за мене простор апсолутне слободе, али она има и одређене границе које су, наравно, уметничке, а не политичке. Не волим пренаглашене емоције. У свом изразу најчешће се позивам на Гротовског који наглашава да се глума дешава између глумца и онога што је изнад њега –недокучивог простора који мора бити освојен.”

Џереми Ајронс



ЗБОГ ШЕКСПИРОВИХ ЈУНАКА САМ ПОСТАО ГЛУМАЦ

Господствен на денди начин, лордовски опуштен, пријатељски расположен и професионално тачан – такав је Џереми Ајронс, овогодишњи добитник Европске позоришне награде за животно дело.

Након што је дипломирао у позоришној школи Бристол Олд Вик, Ајронс је 1969. започео каријеру глумца. Пре него што је постао планетарна филмска звезда, у домовини је стекао репутацију врхунског по-

зоришног глумца. Играо је у многим позориштима на Вест Енду, укључујући и Ројал Шекспир компани. Играо је у Шекспировим комадима *Зимска бајка*, *Макбет*, *Многио буке ни око чеџа*, *Ричард Друџи*.

Играјући са Глен Клоуз 1984, дебитовао је на Бродвеју, у Стопардовом комаду *Права ствар* и добио награду “Тони” за најбољег глумца. Ајронс је светску сцену освајао лагано, тихо и сигурно. Такав приступ обезбедио му је епитет једног од најбољег тумача драмских ликова, подједнако добро направљених у театру, на великом платну и малом екрану. Више од четири

деценије дугу филмску каријеру почео је улогом у инсценацији комада *Нижински*, 1980. године. Улога у филму *Жена француској поручника*, са Мерил Стрип, донела му је признање у свету филма. Низали су се *Раг на црно*, *Једна Сванова љубав*, *Мисија*, *Уклеиши близанци...* Оскара му 1990. доноси улога у филму *Мистерија Булов*. Уследили су хитови *Кобна веза*, *М. Бајерфлај*, *Кућа чудних душа*, *Украдена лејоша*, *Лолита*, *Кафка*, *Човек са њовзеном маском...*

Ајронс нас је у Риму подсетио да је пре филмске каријере, у домовини стекао репутацију врхунског шекспирејанског глумца. Говорио је какав је његов приступ овим делима: “Шекспирова дела имају зачуђујуће дубине захваљујући којима је бесмртан. Управо због снаге Шекспирових комада и јунака попут Хамлета, Отела, Краља Лира... постао сам глумац. Као писац, Шекспир у ствари пише о недоследностима које имамо у сопственим животима и личностима... зато је увек актуелан.”

Осим лауреата, у разговорима су учествовали многи знаменити уметници и театарски стручњаци. На панелу који је био посвећен Ајронсу, више је била присутна но што је говорила велика звезда европске кинематографије, глумица Фани Ардан: “Нисам професионални критичар да бих износила ставове о глумцима, али бих код Церемија издвојила присуство на сцени... Волим Церемија Ајронса! Овде сам због њега, али не да бих судила о његовој глуми на професионалан начин. Једноставно сам ту због њега.”

Појавила се и Пети Смит, легенда њујоршке андерграунд сцене, која је само неколико дана раније одржала концерт у Римској опери. Говорила је о Изабел Ипер: “О свему бих да говорим када је о њој реч – о атмосфери, о лепој мисли која је као додир свиле, о осећају карактера који изгара у жељи да зна све, да све додирене, осети текстуру свега, развије осећања која су заправо љубав. Изванредна љубав, изванредни бол и туга. Питам се колико још бола она може да осети, колико још радости, колико још може да нас уводи у стварне дубине људских стања и чудесне узвишености.”

У СЛАВУ БИТЕФА И ЈОВАНА ЂИРИЛОВА

У Риму је ове године манифестација Европске позоришне награде обележила 30 година од оснивања. Од наших уметника, Европску награду за нову позоришну реалност добили су Јожеф Нађ и Биљана Србљановић, а Специјалну награду – фестивал Битеф. Поводом 50 година Битефа у Палати “Венеција” одржана је панел-дискусија. О Битефу су говорили неки од најмеродавнијих светских позоришних стручњака и представници неколико генерација који су овај фестивал упознали у различитим периодима његове историје. Разговор је водио драматург Фестивала Филип Вујошевић.

Жорж Бани, професор на Сорбони, почасни председник Међународног удружења позоришних критичара, који је у време гвоздене завесе на Битефу донео одлуку да емигрира, напусти Румунију и да се пресели у Француску, присетио се свог пријатељевања са Јованом Ђириловим. Бани је овај фестивал, долазећи као млад румунски критичар, посећивао од првих дана.

“Битеф су чиниле две различите фигуре. Мира Траиловић била је политичка фигура, њен муж је био новинар ‘Политике’, док је Јован Ђирилов био креативна снага фестивала”, истиче Бани. Каже да је веома ценио то што је Ђирилов имао поверење у туђе мишљење.

“Није имао ту врсту сујете да не пита људе којима верује да му нешто предложи. Некада је чак позивао представе само на основу таквих препорука, што је данас немогуће замислити. Данас се селектори праве много важни и мисле да све морају сами да виде да би знали да ли је нешто добро. Јован није био такав. А умео је и да призна грешку”, додаје Бани, објашњавајући да је тако било и са чувеном представом *Орешчија* Луке Ронконија. Доживела је успех у свету, али је на Битефу, где је премијерно изведена као наруџбина Фестивала, била потпуни неуспех.

“Публика је у Београду масовно напуштала салу. Питао сам Ђирилова хоћемо ли да идемо, а он је одговорио да ја идем, а да ‘Капетан никада не напушта

Изабел Ипер



брод који тоне'. Он је увек стајао иза својих избора." Додао је да су Јована често оптуживали да је правио све могуће компромисе, но Бани је сигуран да, захваљујући компромисима Јована Ђирилова, Битеф и данас постоји.

Водећа руска критичарка и селекторка неколико европских фестивала, Марина Давидова, редовна гошћа Београда од 90-их година прошлог века, истакла је да је Битеф за њу најбољи европски али и светски фестивал. "Када бих писала позоришну историју о крају 20. и почетку 21. века, могла бих то да учиним само на основу Битефових програма. Јер су сви ва-

жни позоришни уметници наступали на њему. Што, нажалост, не могу да кажем за фестивале у Авињону и Единбургу."

Објашњава и разлог зашто је тако: Гвоздена завеса била је као Кинески зид у уметности, па су зато постојала два света која нису имала директан међусобни контакт – осим на Битефу. А за Јована Ђирилова границе нису постојале.

Јун-Чеол Ким, позоришни критичар из Јужне Кореје, почео је да долази на Битеф у последњих десет година, а на 50. Битефу био је председник жирија. Истиче да се на Фестивалу заправо упознавао с европ-

ским позориштем. Ту је, на пример, срео трупу Римини протокол о којој је касније писао и која је, захваљујући Битефу, гостовала неколико пута у Сеулу те утицала на корејско позориште, што говори о ширини утицаја Битефа.

Иван Меденица, уметнички директор Битефа, истакао је да се Фестивал сада налази пред дилемом шта је данас ново и како то представити. Напоменуо је да, иако је данас тај термин готово превазиђен, и даље можемо размишљати о томе шта је радикално, субверзивно, алтернативно... али и да то увек морамо ставити у одређени друштвени контекст. “Радикално у Немачкој није исто што и радикално у Јужној Кореји”, додао је Меденица.

ВРХУНСКА СЦЕНСКА ЈЕДНОСТАВНОСТ

Током трајања манифестације која слави европску сценску уметност, у шест римских позоришта изведена су нека од најзначајнијих остварења европског савременог театра. Видели смо дела овогодишњих добитника европских награда за позоришну *реалност*: Немице Сузан Кенеди, Израелке Иаел Ронен, Италијана Алесандра Скјаронија, Компаније 99 из Летоније. Рад словеначког редитеља Јернеја Лоренција представљен је захваљујући документарној емисији насталој у Београду и наступима критичара из региона. Лоренци и словеначка делегација отказали су долазак у Рим због изненадне смрти глумца Јернеја Шугмана, који је овде требало да игра *Краља Идија* управо у Лоренцијевој режији.

Специјалне награде добили су уметници из Африке – нобеловац Воле Шоинка из Нигерије, који пише и позоришне комаде, затим Фадел Јајби, директор Народног позоришта у Тунису, и кореограф из Грчке Димитрис Папајоану, нама познат са Фестивала игре.

У програму “Повратак”, који представља остварења уметника који су награђени претходних година, гледали смо *Ричарда Друјои* у режији Петера Штајна



Блато, N°99 IV, Летонија

и импресивну *Хамлеј машину* Хајнера Милера у режији Боба Вилсона.

Из дана у дан, непрекидно су се у Националном музеју Палате “Венеција” и на сценама римских театра смењивали најзначајнији аутори који данас у свету стварају позоришну уметност. У само неколико дана сместила се импресивна збирка позоришне савремености, у свој њеној разноликости.

Врхунац овогодишњег издања *Premio Europa* уследио је након церемоније доделе европских позоришних награда, када су се на сцени римског Театра Арђентино први пут заједно нашли глумци Изабел Ипер и Цереми Ајронс, у представи *Прах праху* насталој по делу Харолда Пинтера, посебно припремљеној управо за ову прилику. Отуда и не чуди што је те вечери у Риму владало посебно узбуђење – и у публици, али и на позорници.

А представа? Па она је била, као и њени актери, пример врхунске сценске једноставности.

Пише > Габриела Теглаши Јојкић

Силфида (La Sylphide)

Велика сала Словенског народног гледалишча у Марибору (Словенија), угостила је 11. јануара 2018. седам стотина радозналих посетилаца различитог узраста на извођењу целовечерњег балета "La Sylphide". Музику за овај романтични балет "v štirih dejanjih" компоновао је Херман Северин Ловенскилд¹⁾, а либрето је писао Адолф Ноурит.

Праизведба балета *La Sylphide* била је 12. марта 1832. у Паризу, а четири године касније (28. новембра

1) Херман Северин Ловенскилд рођен је 30. јула 1815. у граду Улефос (Норвешка). Умро је 5. децембра 1870. у Копенхагену (Данска). Син режисера који је своју породицу преселио у Данску 1829. године, Херман Северин Ловенскид је студирао у Бечу, Лајпцигу и Санкт Петербургу. По повратку у Данску почео је да компонује музику за бројне драмске представе и балете у Краљевском данском позоришту, а музицирао је и на оргуљама у цркви. Најпознатији и најчешће извођен балет је *La Sylphide*.

1836) изведен је у Краљевском позоришту у Копенхагену. Мариборску кореографију, по Бурнонвилу, урадила је Карина Елвер. Оркестром је дириговао Симон Робинсон, познат и новосадској публици као гостујући диригент, док је за лепе костиме и интересантну сценографију одабран Микаел Мелбај. Асистенти кореографа су некадашњи прваци мариборског балета Аленка Рибич и Антон Богов.

Кореографија данског кореографа Огиста Бурнонвила²⁾ је важан правац у класичном балету, посебан стил, у којем су кореографије засноване на другој чијем склопу познатих елемената у домену класичног балета, па су се као такве увек издвајале. Овај и други Бурнонвилови балети засигурно подижу технички

2) Аугуст Бурнонвил (21. август 1805 – 30. новембар 1879, Копенхаген, Данска), играч и кореограф, син Антоана Бурнонвила, такође балетског играча и кореографа, школовао се у Паризу код Вестриса и Кулона, био ангажован у Опери, а у Копенхаген се вратио као првак балета. Бурнонвил је, супротно тадашњој моди, придавао посебну пажњу мушкој улози, што му је донело непријатељство балерина, али га је инспирисало да направи нову верзију балета *Силфиде*, затим *Свечаности у Албану*, *Најуљ*, који се и данас изводи, и *Ог Сибира до Москве*, последњи балет који је кореографисао у Русији. Бурнонвил је представник најчистије француске традиције балета коју је пресадио и у копенхашку Опери.

ниво целог ансамбла, нарочито главних протагониста, јер су дуети и соло варијације саздани од брзих корака, такозване ситне технике и веома су напорни за извођење. Балерина, Силфида, шумска вила (коју је играла Португалка стално запослена у мариборском театру Катарина де Менезес) обавезно је у шпиц патицама, а да би постигла очаравајуће вилинско лебдење позорницом, мора силно да контролише свако своје појављивање. Кораца се савладају током припремања премијере, али је безваздушност оно на чему се највише ради. Није нимало лако, но кад се узме у обзир да је силфида бајковито биће које долази у снове и у мисли главног мушког лика, онда је сваки сат проведен у балетској сали на изграђивању такве улоге и те како потребан.

Радња се догађа у Шкотској, а улога сеоског момка, младог Шкота Џејмса Рубена, поверена је Јапанцу Јуџи Омаки, стално ангажованом у Марибору. Озбиљан је то задатак за сваког балетског играча, јер су соло варијације препуне заврзлама сачињених од густо наслаганих скокова, “скокића”, вртешки и потпуно другачијих комбинација од уобичајених класичних и често извођених, што је и одлика Бурнонвиллових кореографија. Уз добру координацију, али и концентрацију, овај складни пар успео је прецизно да одигра све солистичке и дуетне моменте. Успешно су водили публику кроз бајку и чудесни свет вила. Нарочито се истицала Тања Бароник, као гошћа у улози чаробнице Мадге, а дуге руке и “шаке које савршено јасно говоре текст” не смеју остати непоменути. Гипким гестовима, глумом и посебном изражајношћу, апсолутно је доминирала у сценама које су јој додељене.

Балетски ансамбл, мада разигран и уједначен, најалост игра у меким патицама. Није увек било тако, јер је Марибор овај балет изводио осамнаест пута после премијере одржане 19. децембра 1975. Ико Отрин тада је подигао све балерине на врхове прстију.

Док седимо у другом реду (намењеном спонзорима и гостима) препознајемо дипломце Балетске



школе у Новом Саду, Јелену Лечић и Петра Марића. У Српском народном позоришту Јелена Лечић, некада прва солисткиња, црни и бели лабуд, Китри и Жизела, играла је Ефину другарицу. Петар Марић, који је у СНП-у провео четири године, нашао је посао у Марибору и сада се, већ на заласку играчке каријере, нашао у улози музичара.

Ово је леп и пријемчив балет у трајању од деведесет минута, који привлачи све који воле класичан балет. Садржај и бајковита прича довољни су да се сваки гледалац, без обзира на године, препусти маштању и полети за Силфидом у нестварни свет.

СНГ Марибор, *La Sylphide*



Иако у Новом Саду постоји балетска школа истог имена, балет *La Sylphide* никад у целости није извођен у Српском народном позоришту. Бурнонвиллове кореографије појављивале су се само парцијално, као нумере на понеком Гала концерту или Годишњем концерту Балетске школе. Највише мушких и женских варијација из његових балета изведено је на некадашњем Југословенском балетском такмичењу, јер је кроз ту бравурозну и захтевну технику било могуће

назрети потенцијал будућих солиста. Истина је да је то балет који тражи “спретне ноге” и изузетно добру кондицију, али свега тога има међу младим и перспективним новосадским играчима. Зашто се овај балет никада није нашао на репертоару Балета Српског народног позоришта, који 8. марта навршава 68 година од оснивања, тешко је одговорити. Можда је само питање времена када ће се то и догодити, ствар избора челника или постоје још неки разлози који за сада нису довољно познати.

Премда је 2008. године, заслугом појединачног ентузијазма, успостављена сарадња између две струковне организације – Удружења балетских уметника Војводине и Друштва балетних уметника Словеније, она до данас није дала веће и значајније резултате, осим две промоције књиге *Балет да ли се што јеже?* ауторке Габриеле Теглаши, у Марибору (Словенско народно гледалишче, 28. октобра 2008), и Љубљани (Позоришни музеј, 29. октобра 2008) те гостовања Золтана Гајдоша, врсног балетског корепетитора Српског народног позоришта, у Словенском народном гледалишчу Марибор. Позиви које сваке године упућује словеначко Удружење за учествовање на Гала концертима и летњим семинарима, углавном остају без одговора, јер су за такве подухвате и гостовања потребни значајнији финансијски издаци које војвођанско Удружење нема.

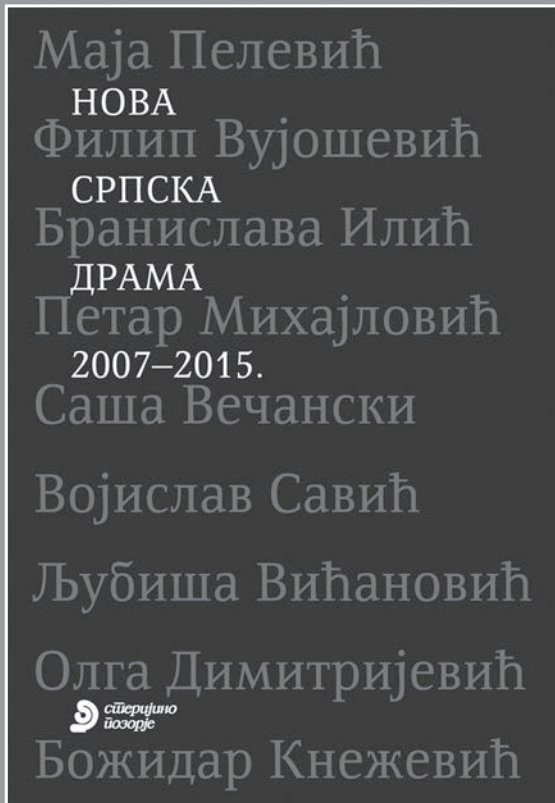


КЊИГЕ, IN MEMORIAM

Сцена

Пише > Жељко Јовановић

Довољно је приметити



НОВА СРПСКА ДРАМА 2007–2015.

Приредио Зоран Ђерић

Стеријино позорје, Нови Сад 2016.

Књигу драмских текстова савремених писаца *Нова српска драма*, Стеријино позорје објавило је још 2016. Сам приређивач није се определио да ли је то алманах, зборник или о избор комада савремених домаћих писаца. У одређивању карактера овог издања превагнула је одредница “новум”, која сугерише да је реч о новонаписаним текстовима између средине прве и средине друге деценије двадесет првог века. Као разлог за објављивање наведено је да су текстови изабрани на Конкурсу Стеријиног позорја за савремени драмски текст у периоду 2007–2015. У том смислу реч је о заиста значајном издању, посреди су најбољи, хајде да употребимо и ту реч, савремени комади написани у одређеном периоду, а добили су подршку различитих жирија који су процењивали пристигле радове. Стога се значај овог зборника, осим на круг тема којима се бави, може проширити и на круг људи који су изабрали комаде. Увидом у девет драмских текстова, можемо закључити шта највише одговара духу времена и које карактеристике јавност препознаје и детектује. Током тих девет година мого чланова жирија прошло је кроз реторту Стеријиног позорја звану “савремени драмски текст” и није случајно што су сви они, између више десетина пристиглих, изабрали баш ове текстове. Стога је главно питање да ли је могуће формулисати целовит одговор на питање у чему се састоји суштине тог и таквог драмског стваралаштва, у том периоду. Која је основна карактеристика на тематском и формалном плану и да ли је могуће формулисати одређени критички став или, барем, опис онога што се зове савремено драмско стваралаштво у Србији, данас, на почетку двадесет првог века.

Савремени драмски текст у Србији, барем девет драма сакупљених у књигу која је пред читаоцима, али и пред публиком скоро две године, карактерише најпре модерност. Е, сад, шта то тачно значи, ни сам бог не може рећи с великом извесношћу, али једно је сигурно – комади не “пате” од традиционалног разумевања времена, места и радње. Ни дефинисање ка-

рактера јунака ових – ако није светогрђе рећи – прича није толико важно, више је реч о личном осећању писаца и њиховом доживљају света.

Сасвим је могуће да овај “новум” има неке везе с оним што се својевремено појавило у теорији мишљења и са теоретичарима попут Чарлса Сандерса Перса, можда Џона Дјуија и целе “екипе” прагматичара и оних који ће уследити: Лиотар, Дерида... Реч је о правцу кретања филозофије који, природно, наилази на снажан одјек у осталим сферама духа. У теорији уметности, естетици, тај правац оставио је приличан траг и увео начин мишљења по коме, да поједноставимо, не постоји еклузивна вредност. Прагматичари и њихови следбеници иду дотле да свако искуство сматрају једнако вредним па, према томе, ни Шекспиров доживљај света није ништа валиднији од било чијег другог. И тако, миц по миц, од тада су створене поједине теорије које почињу да сумњају у естетику као научну дисциплину уопште, самим тим и њене аксиоме. Наставимо ли ову поједностављену потрагу, долазимо да драмског стваралаштва које, у одређеној фази свог развоја, теорије и праксе, стиже до фазе непризнавања ауторитета, што је донело низ нових праваца који су постојеће стање ствари озрачили “новим”. Слично као што је некадашње дистанцирање од фигуративног сликарства донело низ нових поетика и праваца и омогућило, рецимо, “Црни квадрат на белој подлози”.

Шта “ново” доноси ова збирка савремених драмских текстова – одговориће време. Оно што данас са си-

гурношћу можемо да утврдимо, а да не упаднемо било у глорификацију, било у умањење значаја, јесте сасвим нова и другачија употреба, место и улога дидаскалија.

Ова реч до сада је означавала део драмског текста у коме писац често објашњава распоред врата или другог намештаја на сцени или наглашава који лик се коме обраћа, некад указује на много сложеније, други пут на једноставне радње.

У комадима сабраним у збирку *Нова српска грама*, осим, можда, једног, дидаскалије су не само део текста који објашњава и подвлачи, указује или прецизира, већ су саставни, неки пут интегрални део драмског текста. Могуће је тражити разлоге зашто је тако, сасвим је могуће да је форма основног текста блиска “прозној” структури дидаскалије, можа је реч и о нечему другоме, тек оно што се не може заобићи читањем књиге *Нова српска грама* јесте да дидаскалије код већине писаца имају сличну, некад чак исту улогу. И једноставно “личне”. Не треба претеривати и тврдити како је то основна карактеристика “новума” о коме говори уредништво и за којим трага, али за нашег вакта довољно је приметити га, остало ће учинити време и наћи дубљу везу између онога што савременицима изледа као неповезано.

Антологија обухвата драме Маје Пелевић, Филипа Вујошевића, Браниславе Илић, Петра Михајловића, Саше Вечанског, Војислава Савића, Љубише Вићановића, Олге Димитријевић и Божицара Кнежевића.

Пише > Милош Латиновић

Хрестоматија позоришне режије



Марија Шевцова–Кристофер Инес
КЕМБРИЦОВ УВОД У ПОЗОРИШНУ РЕЖИЈУ
Београд, 2017.

Шевцова и Инес озбиљно и прецизно конципирају своју књигу, стплљиво уводећи читаоца кроз информације и подсећања на традиционалне сценске поставке, преко еволуције редитеља, све до импресивне листе позоришних редитеља која представља и “детаљан преглед кључних редитељских пракси у савременом театру”.

Вишеструка је важност опредељења издавача (Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности, Факултет педагошких наука у Јагодини Универзитета у Крагујевцу, Студио Лабораторија извођачких уметности и Битеф театар Београд) да овдашњој театарској и књижевној јавности представе књигу Марије Шевцове и Кристофера Инеса *Кембрицов увод у позоришну режију*, али две референце намећу се као најочигледније. Прво, ова књига је одлично урађена и педантно обрађена хрестоматија “позоришних пракси” најзначајнијих театарских редитеља, од првих пропламсаја модерног позоришта до данас, а друго, књига која, може се рећи, позитивно измиче теоријским токовима, богатство је примера деловања, историјских чињеница, занимљивих догађаја, уметничких инвенција, што даје оквир историјско-белетристичком штиву занимљивом за читање и конзументима без теоријских намера. Таква отвореност издању даје не само теоријско-истраживачку ноту него и сазнајну, што је препоручује најширем слоју читалаца.

Шевцова и Инес озбиљно и прецизно конципирају своју књигу, стрплљиво водећи читаоца кроз информације и подсећања на традиционалне сценске поставке, преко еволуције редитеља, све до импресивне листе позоришних редитеља која је уједно и “детаљан преглед кључних редитељских пракси у савременом театру”. Не заборављајући грчко позориште, Шекспи-

ра и његово доба, те немачку сцену и Гетеа као “првог редитеља европског позоришта”, Шевцова и Инес долазе до “револуционара позоришта двадесетог века” – Станиславског, Мејерхољда, Брехта, Пискатора, све до Роберта Ђулија, Роберта Вилсона, Томаса Остермајера, Оскара Коршуноваса, Лева Додина... Аутори *Кембрицовой увода у позоришну режију*, обележавајући и “пратећи кроз време и простор” редитељске појаве, евидентирају искуства и дефинишу праксу проткану утицајем времена – политичких и социјалних околности (прилике/неприлике) – не само што дају историјски преглед редитељских поступака у театру него у посебним антрфилеима упоређују сопствену анализу и став са мишљењима редитеља о чијој поетици пишу. То даје могућност сагледавања конкретности аналитичког приступа аутора у односу на редитељско промишљање, али и скреће пажњу и *боји* одељке персоналном нотом, личним опредељењем и ставом анализираних редитеља. Попут оног Кети Мичел о “увођењу глумца у свој језик”, до Ђулијеве вере у театар као “лабораторије за рад” у којој се мора тестирати и измислити формула за хуманије друштво, или подсећање на Штајново искуство приликом режије *Галеба* за Единбуршки фестивал, које он тачно дефинише кроз реченицу “по-

кушавам да дам Чехову оно што му је потребно, а не оно што ја мислим да би било феноменално за мене”, његово схватање режије у контексту конкретне драме.

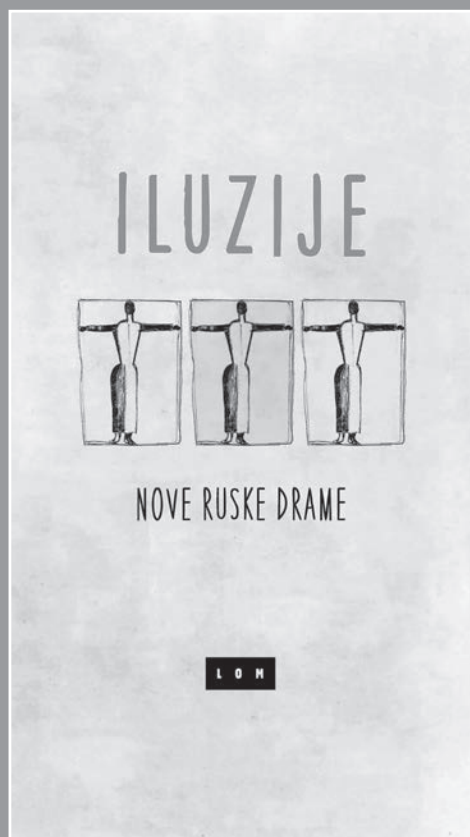
То су одличне *сигналне ракете* које обележавају поједине фрагменте и дају им паторескност и животност, те ову озбиљну и аналитичку теоријску тему измештају ближе свакодневном трагању за смислом.

Прилично је простора, дакле, за срдачну препоруку ове књиге чији је садржај, како смо навели, и редак и јединствен с обзиром на минуциозност истраживачког поступка, те је сходно томе и препоручујемо, али желим да истакнем одличан преводилачки ангажман Жељка Максимовића, Ане Штркаљ, Уроша Пајовића и Весне Софреновић. Важно је што је ова књига имала своје представљање током Битеф фестивала, па је и шира јавност обратила пажњу на њену садржину и вредности, јер су заиста ретки примери овако флексибилне и надасве корисне симбиозе теоријски јасног и добро инкорпорираниог историјског текста. Због тога је *Кембрицов увод у позоришну режију* темељна књига за истраживачку делатност, али и приступна литература онима који тек улазе и откривају “чари” редитељског заната.



Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Илузије – нове руске драме



ИЛУЗИЈЕ – НОВЕ РУСКЕ ДРАМЕ

Изабрао и превео с руског Новица Антић
Лом, Београд 2017.

П реводилац Новица Антић је мисију упознавања наше јавности с новијом и најновијом руском драмом започео сада већ антологијском збирком *Гвоздени век* (Цептер бук, 2000, предговор Јован Ђирилов), у којој су сабране неке од најпознатијих драма Николаја Кољаде, Људмиле Разумовске и Људмиле Петрушевске... Неке од ових драма доживеле су бриљантне тренутке на српским сценама, а Николај Кољада постао је један од нама најдражих и најизвођењих европских писаца. Уследила је антологија *Време кисеоника – најновије руске драме* (2007, поново издање Цептер бука, предговор Јован Ђирилов, поговор Бошко Милин). Захваљујући овој антологији упознали смо Ивана Вирипајева (*Кисеоник*, *Живој бр. 2*, *Јул*), Ксенију Драгунску, Владимира и Олега Пресњакова и Константина Костјенка. Десет година касније добили смо и трећи део (нај)најновије руске драме *Илузије*.

Главна звезда ове антологије је Иван Вирипајев. Његов комад *Пијани* с великим успехом изводи се у Атељеу 212 (Стеријина награда за најбољу представу, 2016). Поред наведеног комада ту је и драма *Илузије* по којој је антологија добила назив и, уз овај текст, *Сунчана линија*. У сва три текста Вирипајев на различите начине говори о важности емоција, нарочито љубави у међуљудским односима. О *Пијанима* нећу посебно писати јер је представа на репертоару Атељеа 212 – вашој пажњи препоручујем комаде *Илузија* и *Сунчана линија*. *Илузија* говори о дугогодишњем љубавном (не)споразуму који је обележио живот два брачна пара. Шта се догоди с нашим животом кад, уместо да знамо, претпостављамо шта други осећају и на основу претпоставки доносимо важне одлуке. Како, онда, погрешне одлуке начињене из најбоље намере, погрешно усмеравају наш живот, али и живот оних које мислимо да волимо и оних које стварно волимо. Корак по корак, из једне сцене у другу, од једног до другог фрагмента, Иван Вирипајев нам омогућава да сложимо слагалицу људске илузије о љубави. Ипак, *Илузије* у нама неће оставити горак утисак. Важно је волети, макар и по-

грешну особу, или крадом, или само кобајаги... О љубави у браку младих и амбициозних припадника средње класе говори комад *Сунчана линија*. Вернера и Барбру душевено “меље” тежак банкарски кредит. Вернер се нада да ће коначно почети да живе кад отплате кредит. Међутим, има ли живота након кредита? Шта се догоди са међуљудским односима, са емоцијама, са оним “и у добру и у злу, док нас смрт не растави” кад изађемо из центрифуге неолибералног финансијског вртлога? Зар је само један брачни пар, након што је отплатио кредит, прогласио емоционални банкрот? И шта онда? Које припада кућа и како поделити огорчење због изневерених нада? То је драма која се пречесто игра у многим домовима одавде до Владивостока.

Ова антологија је посебно значајна јер нас упознаје са новом генерацијом руских писаца рођених у освит Перестројке, који су распад СССР-а и транзицију искусили посредно, преко судбине старије генерације. Њихови јунаци, углавном, нису са друштвене маргине већ грађани средње класе који дижу кредите, имају летњиковце, живе у браку, имају љубавнике и љубавнице... Неки од нових писаца и списатељица су студенти Николаја Кољаде: Жења Кокшарова (*Само добро*), Ирина Васковска (*Галашеја* и *Руска смрт*) и Јарослава Пулинович (*Без шрапа несшао*). То су нове наде руске драматургије. Уз Вирипајева, најпознатији писац

у Европи у овој антологији је Михаил Дурњенков (код нас још неизвођен). Рођен је 1978. и аутор је више десетина драма и филмских сценарија. Његове драме изводе се у најпрестижнијим руским театрима: Александријском театру у Санкт Петербургу, московском Центру ‘Мејерхољд’ и МХАТ-у, да не набрајамо даље. Његови комади играју се и објављују у Немачкој, Великој Британији, Турској, Пољској, Литванији и Шпанији. Он је један од оснивача покрета “Нова драма”. У овој антологији представљен је врло интересантним комадом – *Језеро* се дешава у омиљеном простору старе генерације руских драматичара – у природи, на селу. Код Чехова и Островског природа и село су простор у коме се, због досаде и испразности, дешавају разне велике и мале емоционалне драме. Дурњенков пише након *in-yer-face* драме и након Кољадине *Полонезе Оињској* то јест након што су многе велике илузије остале заробљене у прошлости, а садашњост је преплављена страхом који разголићује, брутализује и банализује међуљудске односе.

На крају треба истаћи да ову антологију свакако треба да прочитају сви професионалци који траже добре комаде са два, три или четири лица. Таквих комада у овој антологији има највише и то, чини се, врло пластично показује каква је ситуација у позоришту и у Русији, али и код нас.

Пише > Слађана Милићевић

Сценски дизајн у одбрани принципа реалности



Татјана Дадић Динуловић
СЦЕНСКИ ДИЗАЈН КАО УМЕТНОСТ
Слио и Сцен, Београд–Нови Сад 2017.

Више од две деценије на простору Србије и региона, не тако велика, али посвећена група професионалаца из различитих области – позоришта, архитектуре, визуелних уметности, менаџмента у култури – користи, истражује и унапређује појам и праксе сценског дизајна. О њиховим напорима и идејама, о друштвеном и професионалном значају који су остварили и који још увек остварују, али и о самом појму, поетици и праксама сценског дизајна, темељно и из прве руке пише Татјана Дадић Динуловић у књизи *Сценски дизајн као уметност*. Књига на особен начин илуструје начине на које је, током протеклих година, група сарадника, окупљених око идеје сценског дизајна, развијала не само професионално и уметничко већ и шире друштвено окружење у којем је деловала. У том погледу ауторка посебно наглашава промене које су остварене у формалном образовању, где, пре свега, мисли на оснивање студија сценског дизајна, прво на Универзитету уметности у Београду, а потом и на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду. Осим што је прво издање у едицији *Сценски дизајн*, настало у сарадњи издавачке куће Клио и Сцен-а (Центра за сценски дизајн, архитектуру и технологију), књига је и прва синтеза поменутих напора и идеја, те њихово критичко промишљање којим, истовремено, отвара како професионални, тако и шири друштвени дијалог о томе шта сценски дизајн јесте, чега или кога се тиче, чему (све) служи и зашто је (данас) важан као идеја.

Настао у атмосфери деведесетих, из отпора и потребе за другом и другачијом друштвеном реалношћу, сценски дизајн се у Србији развијао у професионалном окружењу с истом жељом да поново, али овај пут у позоришту, буде установљена нова реалност. Иста она реалност за коју се у енглеском језику Памела Хауард изборила појмом *scenography*, а коју, према Татјани Дадић Динуловић, претпоставља и појам сценског дизајна. То је она реалност у којој се, како наводи ауторка, “наглашава важност обједињавања свих компоненти сценског дела, посматрајући сценографију као инте-

грални део драматургије, режије и глуме”¹⁾. Књига нам открива да је ту, пре свега, реч о једном савременом, такозваном проширеном погледу на сценографију, који је крајем 20. и почетком 21. века постао саставни део не само позоришта већ и других сродних дисциплина које се баве или учествују у дизајну простора, да сценски дизајн данас функционише као парадигма уметничког спектакла, али и савременог друштва спектакла.

Треће поглавље насловљено *Теорија и ѿоетика сценској дизајна*, ауторка започиње представљањем и анализом различитих виђења и дефиниција сценског дизајна. Прву теоријску дефиницију овог појма, према њеним речима, извео је теоретичар уметности Мишко Шуваковић, који је, између осталог, дефинисао и шири контекст у којем настаје сценски дизајн као област уметничког деловања; област у којој се сусрећу позоришна архитектура, сценографско сликарство и аудиовизуелне технике артикулације извођачког простора. Осим ове, она у књизи наводи и низ других, мање теоријских, али за размишљање и разумевање сценског дизајна чак занимљивијих и важнијих дефиниција: дефиницију позоришног редитеља Томија Јанежича према којој је сценски дизајн све оно што се у позоришту “види”, што није искључиво визуелни аспект сцене, већ и оно што посредно обликује доживљај позоришног чина којем присуствујемо; дефиницију Марине Радуљ, која, као архитекта, сценски дизајн види као “опросторење приче”; дефиницију Содје Зупанц Лоткер, која, као драматург, сценски дизајн види као “комплексну средину” у којој се формирају “перформативни односи”; дефиницију костимографкиње Маје Мирковић, која у сценском дизајну препознаје наглашавање вредности тимског рада, међусобне интеракције свих учесника у настанку сценског дела, те на тај начин и наглашавање могућности “проширења значења самог појма сценског простора”. Поред ових дефиниција, књига доноси и друга вредна размишљања

која на свој начин илуструју појам сценског дизајна: Милице Бајић, Анице Илијин, Романе Бошковић, Зорана Максимовића, Александра Бркића. Теоријско истраживање прати и детаљна анализа студија случајева, радова који, према ауторки, припадају области сценског дизајна. На тај начин, књига свеобухватно читаоца упознаје са проблематиком, карактером, методама, средствима, логиком, па и идеологијом која стоји иза анализираних појма. Истовремено, књига читаоца припрема за последње поглавље и коначну формулацију сценског дизајна као уметности, коју Татјана Дадих Динуловић сажима речима: “Сценски дизајн као уметност било (би) ново, самостално, контекстуално уметничко дело, доминантно ослоњено на употребу сценских изражајних средстава, које успоставља активан однос према простору и према публици”²⁾. На овај начин дефинисан, сценски дизајн се успоставља као у бити интердисциплинарна област, у чијем даљем истраживању и преиспитивању интерес могу наћи сви заинтересовани за простор, архитектуру, позориште, визуелне уметности, те сви они који од свог рада очекују да “отвара простор и ствара контекст у којем ће све видиво *нейредвидиво*... да функционише (*делује*)”³⁾. Па ипак, у оквиру пратећег програма овогодишњег Југословенског позоришног фестивала у Ужицу, дебата одржана под називом *Ошворена школа сценској дизајна*, с једне стране била је посвећена промоцији поменуте књиге, с друге проблематизацији интердисциплинарног карактера сценског дизајна. Дебата у којој су, осим Татјане Дадих Динуловић, учествовали селектор фестивала Бојан Муњин, професор Факултета драмских уметности Небојша Ромчевић и позоришни редитељ Небојша Брадић, показала је да разумевање и прихватање сценског дизајна као самосталне уметности није могуће без извесних отпора и дужег времена у коме ће савременост овог појма, уметничке форме и про-

1) Татјана Дадих Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, Слио, Сцен, Београд 2017, стр. 16.

2) *Ibid.*, стр. 286.

3) Томислав Јанежич, *Ibid.*, стр. 68.

фесионалне праксе постати очигледни. Међутим, управо то што сценски дизајн чини савременим и што га ставља у шири друштвени контекст, јесте тема коју вреди непрестано истицати. Желим стога да истакнем потенцијал који носи “сценски дизајн као идеологија”⁴⁾, односно сценски дизајн као активан однос према окружењу у ширем смислу; пре свега, јер сценски дизајн видим као феномен у који је уписан истински порив за креирањем *грућих реалности*, алтернативних, нових перспектива. Другим речима, ако дело сценског дизајна, како наводи Татјана Дедић Динуловић, “успоставља активан однос према простору и према публици”, онда у том активизму не видим ништа друго до једну вредност која се супротставља симулацији и спектакуларности савремене реалности у којој данас живимо или смо у њој заробљени. Коначно, видим сценски дизајн као једну активну креативну праксу (не нужно уметничку), као један позив упућен имагинацији.

Имагинарно је одувек било “алиби стварног”, својевремено је открио Жан Бодријар. Стварност је, према његовом мишљењу, опстајала као таква управо зато што је оно не-стварно (имагинарно) било присутно и могуће. Данас, међутим, кад је све постало нестварно, виртуелно, симулација или “слика без света”⁵⁾, сама стварност чини се да више није могућа. Сама стварност постала је квазиимагинарна (виртуелна). Управо у том контексту виртуализације реалности, која

4) Наслов првог поглавља у књизи.

5) Наслов истоимене књиге Жарка Паића.

чини бит савремености, видим сценски дизајн као праксу која стоји у одбрани саме стварности, као место на којем је стварност као таква још једино могућа. С друге стране, ако “сценски простор постаје место између онога што јесте и онога што може бити”⁶⁾, како у предговору књиге пише Содија Зупанц Лоткер, сценски дизајн видим и као средство реанимације и афирмације исте те стварности. Татјана Дедић Динуловић ову одлику сценског дизајна формулише као субверзивни потенцијал и тим поводом пише: “Посматран као облик преиспитивања постојећег друштвеног окружења и потенцијала за креирање нових животних модела, сценски дизајн као креативни чин означава и отклон или измештање из свега што је општеприхваћено, пасивно, очекивано и недвосмислено”⁷⁾.

Детаљна стручна анализа сценског дизајна у позоришту или ванпозоришним праксама у овом тексту свесно је избегнута, будући да књига *Сценски дизајн као уметност* то несумњиво пружа. Овде је, међутим, циљ био да се задржимо на једној универзалнијој, па отуд, верујем, и важнијој особини овог феномена; на чињеници да као уметност простора сценски дизајн, пре свега, јесте уметност простора слободе, чин свесне продукције имагинарног, а да би био одбрањен сам принцип реалности. Ова димензија сценског дизајна, чини ми се, тиче се свих нас данас.

6) *Ibid.*, стр. 9.

7) *Ibid.*, стр. 284.

Пише > Марина Миливојевић Мађарев

Од ренесансе до Француске револуције

На српском и хрватском језику доступно је више различитих историја светског, тачније европског драмског позоришта. Најстарија је *Повијести ка-*



Дубравка Црнојевић-Царић
О КАЗАЛИШТУ И ДРАМИ ТИЈЕКОМ СТОЉЕЋА
Алфа, Загреб 2017.

залишћа Роберта Пигнареа (Матица Хрватска, 1970), следе књиге Силвија Д'Амика (Накладни завод Матице Хрватске, 1972), Чезара Молинарија (“Вук Караџић”, Београд 1982), Роналда Харвуда (Клио, Београд 1998) и Ерике Фишер-Лихте (Диспут, Загреб 2011). Најновија у овом низу је књига хрватске театролошкиње Дубравке Црнојевић-Царић *О казалишћу и драми тијеком стољећа*. До сада смо имали прилике да читамо више књига историје хрватске драме и позоришта и историје српске драме и позоришта, али ово је први пут да један аутор са ових простора објави историју драмског театра од антике до данас. Реч је о пројекту на дуге стазе. Наиме, загребачки издавач Алфа је 2014. објавио први том историје позоришта који се бави почецима европског позоришта, антиком и средњим веком. Прошле године изашао је други том, који обухвата период од почетка италијанске ренесансе до појаве Лесинга. Трећи том, који је још у припреми, имаће, вероватно, за тему позориште од романтизма до почетка 21. века. За оне које не знају, важно је нагласити да је Дубравка Црнојевић-Царић хрватска театролошкиња која на загребачкој Академији ујметности предаје историју позоришта и драме, а бави се и теоријом глуме и односом феминистичких теорија и савременог позоришта. Овај “оквир” је значајан да бисмо разумели ауторкин подухват. Нисмо, нажалост, имали прилике да видимо први том, али док читате други, потпуно је јасно да је књигу писала ауторка која предаје историју позоришта и разуме потребе савременог студента. Књига је илустрована црно-белим фотографијама које нуде основну информацију (за сјајне слике увек се треба вратити Молинарију). Текст је испарцелисан на мање сегменте, са словима различите величине и облика, чиме се јасно прави степеновање важности података. Уз бројна имена дате су, где год је било могуће, године рођења и смрти и други корисни подаци. Ауторка је доста пажње посветила и историјском, друштвеном и културном контексту сваке епохе, што је неопходно ради разумевања сваког периода.

Као што смо рекли, друга књига *Казалишћа и драме тијеком стољећа* почиње ренесансом, а заврша-

ва крајем 18. века, Француском буржоаском револуцијом и Лесинговом реформом. У првом делу ауторка пажљиво, прегледно и сажето износи основне карактеристике ренесансе као духовног, културног и уметничког покрета, а онда показује како су се те карактеристике одражавале на развој позоришне архитектуре, на промену односа према позоришту, на однос позоришта и филозофије, на начин на који су се неговали стари жанрови (комедија и трагедија) и појављивали нови (трагикомедија и мелодрама) те како су се антички узор и уопште утицај антике (којој је ренесанса била веома наклоњена) читавали у позоришту. У књизи ћете наћи и енциклопедијски преглед главних писаца, теоретичара, архитеката и уопште покретача позоришног живота у ренесансној Италији.

У неких другим историјима позоришта и драме често се, након италијанске ренесансе, обрађују елизабетанско позориште и шпански златни век – чиме се описује круг око европског ренесансног позоришта. Но, будући да је Дубравка Црнојевић-Царић по основном образовању глумица, она у својој историји европског театра и драме предност даје глуми. Велики простор поклања позоришном стилу који је “најглумачкији”, а то је комедија дел арте. О комедији дел арте други историчари позоришта, по вокацији ближи теорији књижевности, пишу или у контексту других појава (нпр. Ерика Фишер-Лихте), или им дају сасвим кратка поглавља (нпр. Силвио Д'Амико, у књизи од 550 и више страница, комедији дел арте посвећује тек 12 страна, а Молинари од 320 страница оптрилике 9, од чега предивне слике чине половину). Дубравка Црнојевић-Царић, као глумица и театролошкиња, свесна значаја глуме за суштину позоришта, много пажње посвећује комедији дел арте и њеном развоју од самих почетака, који се преплићу са италијанском ренесансом, до краја – појава класицизма у Италији и Голдони. Ако бисмо ову историју позоришта могли по било чему да издвојимо од других, то је управо велика пажња посвећена комедији дел арте о којој се зна далеко мање него, на пример, о трагедијама Шекспира, иако је комедија дел арте у своје време била куд и камо

распрострањенија него што су то била дела најпознатијег енглеског елизабетанског писца.

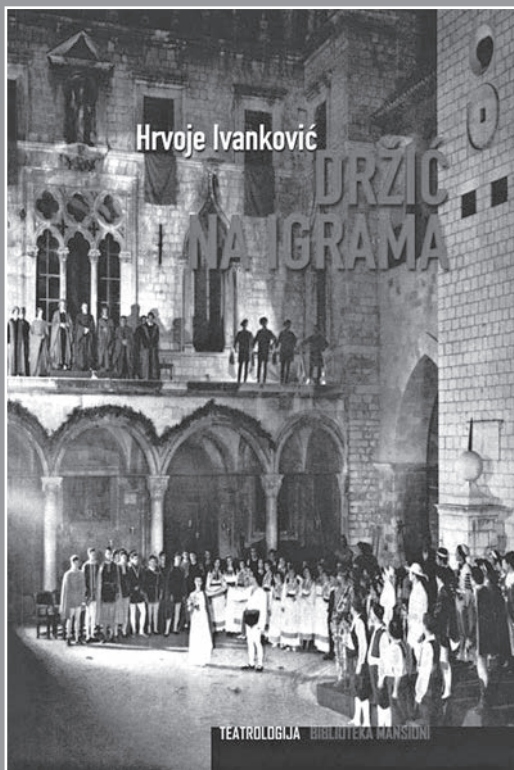
На срећу, наклоност према глуми Дубравку Црнојевић-Марковић не спречава да посвети значајну пажњу елизабетанском позоришту и бави се, чак (колико је могуће) појединачним зградама, а представља и неке бочне, широј јавности не толико познате писце, али зато у своје време врло утицајне и извођене. На поглавље из енглеске ренесансе надовезује се поглавље о шпанском златном добу и француском класицизму. У француском класицизму она поново велику пажњу даје контексту. Затим брзо прелази преко трагичара Корнеја и Расина, да би највише пажње посветила Молијеру, који је на савременим сценама и највише присутан писац из ове епохе. Последње поглавље посећено је позоришту 18. века – позоришту пре Француске буржоаске револуције и реформи италијанске сцене под утицајем нових просветитељских идеја, са кратким освртом на немачки класицизам, коме ће дужна пажња, сасвим сигурно, бити посвећена у трећем тому.

Када се пише о историји позоришта, кључно је увек на чему је фокус. Дубравка Црнојевић-Царић фокусира се на контекст, позоришну архитектуру, глуму и драмског писца. Оно чега у овој књизи има понајмање јесу надахнуте анализе драмских дела, али то и није био њен циљ. Ако пожелите да се обавестите о томе, препоручујем *Повијести драме* Ерике Фишер-Лихте, која кроз сито најсавременијих теорија, заснованих на семиологији, структурализму и антропологији, тумачи (по њеном мишљењу) кључна дела европске драмске књижевности. Такве књиге привлаче велику пажњу у сопственом културном контексту, али када се виђење света промени, тумачење које дају такве књиге одлази у историју заједно са теоријским дискурсом који репрезентују. Књига Дубравке Црнојевић-Царић је од другачије врсте. Она ће вам дати преглед кључних личности, појава, праваца... на вама је да сворите сопствену слику.



Пише > Синиша И. Ковачевић

Дум Марин на дубровачким Летњим играма



Хрвоје Иванковић
 ДРЖИЋ НА ИГРАМА
 – хроника трагом критичких записа
 Хрватски центар ИТИ – Друштво
 дубровачких писаца, Загреб 2016.

У издању Хрватског центра ИТИ и Друштва дубровачких писаца, објављена је студија Хрвоја Иванковића *Држић на Играма – хроника трагом критичких записа* (Загреб, 2016). Од самог почетка Летњих игара јасно је исказивана свест о граду као идеалној позорници за сценско оживљавање дубровачке књижевне баштине, са Марином Држићем као стожерним аутором. За публику, посебно ону локалну, дела славног комедиографа постају омиљени сегмент фестивалског репертоара. Експериментисање са њиховим уклапањем у дубровачке историјске и природне амбијенте одређиће развојну линију амбијенталног позоришта, као темељну препознатљивост театра Игара.

Намера Иванковићеве књиге је да прикаже историју присуства Држићевих дела на Дубровачким летњим играма, као и значај које су те представе имале у ширем опсегу разумевања и интерпретирања његове књижевне заоставштине. Аутор наводи да су га интересовале околности и контекст у којима су настајале сценске поставке. Овде додаје и извођачко-стилске одреднице, редитељско-драматуршке концепције и амбијенталне поетике на којима су се представе темељиле, али и одјек које су имале у критикама и другим записима. Осим театролошки често релевантног става критике, Иванковић настоји да пренесе изјаве и сећања извођача и редитеља комада, као и маргиналије и бизарности које су их пратиле, уносећи у своју хронику мање озбиљан тон.

Почетак савремених сценских извођења Држићевих дела Иванковић налази у тридесетим годинама 20. века, а потом се надовезује на представе са дубровачког летњег фестивала, у раздобљу од 1950. до 2015.

Дела Марина Држића важна су и приметна репертоарска одредница југословенског позоришта, почев од 1938. када је Марко Фотез са својом поставком *Дунда Мароја* у ХНК Загреб постигао изузетан успех. Његов *Дундо* изведен је само у тој сезони више од педесет пута, а до скидања са репертоара (1943) одиграно је 118 представа. Фотезовим откривањем Држића као живог, изазовног писца, започет је процес његовог “претварања у нашег савременика”, незаобилазног када је у питању домаћа драмска класика.

У опусу дубровачког комедиографа остале су забележене универзалне девијације људског духа и карактера, кроз сценска представљања испитиване су класичне извођачке технике, али и модерни театарски израз, а на њиховим интерпретацијама формиране су, а делом и трајно дефинисане, многе важне глумачке и редитељске посебности. Своју виталност и сценски изазов Држићев опус доказао је поставши предложак и за опере, мјузикле, невербални театар и луткарско позориште. Темељно научно сагледавање сегмената његовог дела (театролошке, књижевно-историјске, социолошке и лингвистичке анализе), дале су додатни подстицај ствараоцима да дум Маринове комаде испитају у различитим, каткад и опречним извођачким регистрима.

Ако се анализира Држићево присуство у југословенском позоришту, лако се уочава да су за његов континуитет пресудно заслужне Дубровачке летње игре. На овом фестивалу он се наметнуо као стожерни писац, нашавши публику која је умела и хтела да комуницира с његовим делима у свим аспектима, од језичког до менталитетског. Бројке су по том питању и те како меродавне. На двадесет сценских простора готово у шест и по деценија дубровачких Игара, приказана је 31 премијера и 23 гостујуће продукције Држићевих дела. Аутор наводи да је само девет сезона прошло без Држића, у премијерном или репризном програму.

Иванковић додаје да је Држић одиграо изузетно важну улогу у освешћивању и очувању онога што

зовемо “genius loci” (“дух места”), при чему је важно рећи да су кроз поставке његових дела на отвореним позорницама Дубровника исписиване и неке од најважнијих страница у историји амбијенталног позоришта код нас. Временом постаје јасно да је било какво озбиљније разматрање историје амбијенталног позоришта на просторима некадашње Југославије, незамисливо без темељне анализе репертоарских и естетских одредница Дубровачких летњих игара, које су своју посебност управо изградиле на испитивању могућности уписивања позоришног чина у аутентичне, нетеатарске просторе.

Свака сезона у којој је на програму било гостовање или премијерна фестивалска продукција једног или више Држићевих дела, у књизи је обрађена у посебном поглављу. То се односи на већи део Иванковићеве студије који обухвата раздобље од 1950. до 1991. године. Према мишљењу аутора, у том раздобљу одиграли су се сви значајни, формативно важни процеси у креирању односа Летњих игара и савременог позоришта према Држићу. Закључена је фаза адаптаторског приступа, створене су канонске поставке најважнијих дела славног комедиографа, а поступком њихове деконструкције и реконтекстуализације доказана је отвореност Држићеве драматургије према савременом начину позоришног размишљања.

Раздобље од 1993. до 2015. обрађено је у јединственом и, по приступу, нешто другачије конципираном поглављу. Дубровачки фестивал и град ушли су у ново раздобље свог постојања, а Држићев театар на Играма нашао се у својеврсној стагнацији која се могла повезати са низом процеса карактеристичних за то време. Један од њих свакако је и крајње “релативизовање вредности” као и “афирмација површности, рутине и саморекламерства” који су неминовно захватили и позориште, доводећи почетком 21. века и до потпуне маргинализације озбиљне позоришне критике. Уз освртање на неколико значајних представа из овог периода, аутор ставља тачку на критичко пребирање по “држићевском споменуру Игара”.

Од 1950. и *Дунда* у режији Бојана Ступице до Доленчићеве представе истоименог комада из 2014. године, на отвореним дубровачким позорницама исписивала се историја Летњих игара и југословенског амбијенталног театра. Држићев свет младих и старих, слугу и господара, истине и лажи, чаробњаштва и стварности, театра и живота, провоцирале су и привлачиле редитеље – од Бојана Ступице, Бранка Гавеле, Марка Фотеза, преко Косте Спаића, Јошка Јуванчића, Мирослава Беловића и Ивице Кунчевића, до Паола Мађегија, Крешимира Доленчића и Озрена Прохића.

Књига Хрвоја Иванковића (рођеног Дубровчанина, са дипломом Факултета драмских уметности у Београду), својим насловом, темом истраживања, али и компетентно и темељно исписаним страницама, сведочи о чврстој повезаности Држића са театром Игара. Она представља дум Марина као окосницу фестивалског драмског програма, јасно указује на формативну улогу његових дела у стварању амбијенталног театра, као и студију која приказује дубровачког ренесансног комедиографа као нашег савременика.

ДВА БЕОГРАДСКА “ДУНДА”

Међу кључним сценским извођењима Држићевих дела на Играма, аутор посебне одељке посвећује двома представама *Дунда Мароја* у извођењу Југословенског драмског позоришта. Прва, у режији Бојана Ступице, изведена је 1950. на Летњој позорници на Градцу, а друга, у режији Мирослава Беловића, 1977. на тврђави Ловрјенац. У складу са временом, Летњу позорницу на Градцу, где се 1950. играо београдски *Дундо*, градиле су радне бригаде и припадници ЈНА. Дубровачки фестивал добио је доста простора у југословенској штампи, а соцреалистички тон није мимоишао ни Држића. Тако је написано да је Пометова “сочна, слободарска реч” требала да одзвања “новом снагом, дубље и уверљивије”. У вези са представом ЈДП-а, доста простора посвећено је сценографији коју је осмислио сликар Миленко Шербан. У листу “Политика”, Радмила Бунушевац хвали интерпретацију Јоже Рудића у улози Немца Уга, наводећи како је због тог лика “као антифашистичког симбола” Држићев *Дундо* био на индексу у НДХ.

Године 1977. инсистирало је да се у програм Игара уврсте представе које су победиле на југословенским позоришним фестивалима. Тако се, поред неоспорних квалитета, на Фестивалу нашла Беловићева режија *Дунда Мароја* и ансамбл ЈДП-а, лауреат Стеријиног позорја. Велико занимање публике и критике заснивало се на чињеницама да је реч о победничкој представи фестивала у Новом Саду, уврштеној и у програм престижног Битефа, као и интригантној концепцији у којој су све улоге, као у Држићево доба, играли мушкарци. Поред тога, Беловић је своју поставку *Дунда* замислио као “представу у представи”, у којој фрањевци, у свом самостану, играју Држићеву комедију. После извођења говорило се “да је Бранко Цвејић најбоља Петруњела која је досад виђена”, а посебно је истицина виртуозност игре Николе Симића у улози Помета.

Пише > Слободан Унковски

Небојша Глоговац

(Требиње, 1969 – Београд, 2018)

Река тече пребрзо, НИСМО СТИГЛИ НИ да ти махнемо

Многе ствари су заборављење али једне се јасно сећам. Када се појавио на првој проби *Буреша баруша*, помислио сам: Како неко тако стидљив може да буде глумац? Како неко ко је донео ону страну реке са собом, који вуче Панчевачки мост иза себе, замишљен над његовом тежином, може да игра тако лако и једноставно? Како овај дечак, младић, са локнама у коси, који је оставио за собом цркву у дворишту и оца свештеника, може да игра у овој крвавој и опорној драми без милости и са псовањем?

Касније сам видео да то није стид него замишљеност над послом, да је његов приступ игри као приступ исповести, да је његова посвећеност аутентична и искрена, да је његов наизглед ироничан смешак испод лица у ствари радост јер види и зна могући резултат пре свих нас. То је била његова фаза спорог подизања до висине задатка, комплетно праћење сопственог ритма и интензитета.

Упитах га на проби: “Глоговац (њега ниси могао звати именом, јер некако није било довољно озбиљно за мисију коју води), Глоговац, хоће ли ускоро да пристигне и глума?”

Волео сам тај његов тренутак безгласног смеха, ту унутарњу радост и лепоту која само што није експлодирала испод затегнуте озбиљности, то препознавање нечег неизрециво заједничког, то купање и ваљање у експлозији стваралаштва. Тај неизговорени прекрасни унутарњи монолог комплексног хаоса и наизглед несигурности. Тај његов тајни унутарњи садржај који је тако моћно подржавао глуму, а остао до дана данашњег недодатљив.

Тај свет детињства, тај мост као нека царина духа, та занетост и замишљеност која се мењала до непознатљивости, али остала је стално присутна. Вукући на леђима тај велики челични мост, невидљив за остале, Глоги – то је било највише од тепања што је би-



ло дозвољено – остављао је у Београду, и свуда где је играо, и у свему што је играо, један огроман и дубоки траг, и ми се нисмо питали како један релативно крхки појединац може да подигне те велике, немерљиве тежине игре, и како може да буде тако узбудљиво, до хистерије, у самој игри, у животу који се догађа неком другом на неком другом месту.

Његово напајање животом било је од неких других људи ван позоришта, у кафићу необичног имена, где Француска улица прескаче стазу 'круга двојке'. Када ме је једном позвао тамо да се дружимо, то сам примио као неко признање, скоро одликовање с његове стране.

Тако се лако и чисто давао на проби, као нека нежна, ситна мрежа разапета између *сада* и *онога што* *покушавамо да достигнемо*. Па кад би се позиционирао,

усмерио, све се даље развијало и разматавало без великог учешћа редитеља, без видљивог напора, и само пажљиви и посвећени посматрач могао је да препозна рађање новог и монументалног, откривање лепог или ружног – како је већ било потребно.

Глоговац је увек имао отвореност ка свету, способност да дубоко верује неизвесним подухватима ван његове контроле, што га је могло довести у критичне и опасне ситуацији, али то је ваљда стваралаштво, то је тај посао којим се бавио.

Позориште је, као што сви знамо, колективна уметност, али темељи се на моћном појединцу. Глоговчев одлазак померио је зграду ЈДП-а; она више није на свом месту и тешко да ће се тамо вратити. Отворила се на том месту црна рупа из које куља туга и истовремено гута смисао и логику поступака и редоследа одлазака. Напукла је театарска мапа региона, потресла се филмска индустрија, у телевизији Немањићи се копрцају у муци и неизвесности. Пулска арена се накривила, цео регион је постао кућом жалости.

Само се челични Панчевачки мост тихо вратио на своје место, и сви ми стојимо у великој гужви на њему, и неми, без покрета, посматрамо један мали бели брод, са упаљеним сигналним светлима по дану, кога један неочекивани налет велике воде гура некуда напред. А на њему, ако добро видимо – јер нам се срце замутило од дана када је стигла ужасна вест – стоји Глоговац у тамном оделу и са белом кошуљом, као из *Хамлета*, и озбиљан држи кормило које више не служи сврси.

Река тече пребрзо, нисмо стигли ни да ти махнемо, драги наш Небојша.

НОВА ДРАМА

XI

Сцена

ТИЈАНА
ГРУМИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

ТИЈАНА ГРУМИЋ



Рођена 1993. у Новом Саду. Као студенткиња генерације дипломирала 2016. на Факултету драмских уметности у Београду, где је 2017. завршила мастер студије драматургије, а тренутно похађа докторске уметничке студије.

Њени драмски текстови извођени су у Омладинском позоришту “Дадов” (*4 боје 5 ивици* оља, р. Александар Марковић, *Ово је најстрашнији дан у мом животи*у, Оливер Твисит, р. Владан Ђурковић, *Крофне, љубав и још понешто*, р. Тијана Васић), на сцени УК “Вук Караџић” Београд (*Ко још једе хлеб уз суиу*, р. Тара Манић) и у позоришту “Бора Станковић” Врање (*Кејлер 452-б*, р. Југ Ђорђевић). Као драматург радила у Народном позоришту Београд (*Царство мрака* Толстоја, р. Игор Вук Торбица), Народном позоришту Сомбор (*Плава Птица* М. Метерлинка, р. Соња Петровић) и Позоришту младих Нови Сад (*Драга Јелена Сергејевна* Љ. Разумовске, р. Лана Павков), а као асистенткиња режије у Битеф Театру на представи *Шта је она крива није ништа она крива* по тексту В. Перић, р. Анђелка Николић.

Као представница ФДУ учествовала у интернационалном пројекту *Terre Promesse* у организацији Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi Милано (Италија). Ове године изабрана је и као једна од дванаесторо учесника резиденцијалног програма *Next Generation Workspace* у оквиру позоришног фестивала за децу и младе *Starcke Stuecke* у Франкфурту (Немачка).

Добитница Награде “Јосип Кулунџић” Катедре за драматургију ФДУ за остварен изузетан успех у области позоришта, радија, филма, телевизије или критике. Њена драма *Сиварање човека* проглашена је за једну од пет најбољих савремених ангажованих драмских текстова на конкурс Хартефакт фонда, 2016.

Поред рада у позоришту, неколико година борави у Истраживачкој станици Петница као асистенткиња на програму друштвено-хуманистичких наука. Живи и ради у Београду.

Тијана Грумић

Моћни ренџери не плачу

ЛИЦА:

АНА – татина ћерка

ТАТА – Анин тата

БАБА

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЏЕР – један дечко што оде к'о и сваки дечко

*Има шу и један бајс, а биће и један пас.
Нишија од шоја није ничије, ниши је ико
шу нечији. Завршава се појлавом.*

Београд, 2017.

АНА: Чега се то играш?
 А је л' могу ја с тобом?
 Немој да ме тераш. Молим те.
 Нећу да одем.
 Нисам мала.
 Нисам више мала, данас пуним пет година.
 Сви ми кажу – Ана ниси више мала,
 сада си већ велика.
 Могу чак и сама да оперем руке!
 Ако се попнем на прсте.
 Молим те,
 молим те, немој да ме тераш,
 данас ми је рођендан.
 Па шта ако нисам код куће.
 Нећу да будем са гостима.
 Зато што ми је досадно са гостима.
 Нико од гостију није дете.
 Сви гости су велики
 И досадни.
 Нико од гостију не игра се моћних ренцера.
 Осим тебе.
 Молим те, пусти ме да се играм са тобом.
 Моји гости су
 Сви стари,
 Сви пуше
 и сви имају бркове.
 Јесу, донели су ми поклоне.
 Јесу, али и поклони су глупи.
 Само су ми паре дали.
 Шта ће мени паре?
 Шта раде моји гости без мене?
 Па, моји гости без мене
 чекају да мој рођендан почне.
 Тако лепо. Није почео.
 Рођендан још није почео
 јер још није изнета торта.

Рођендан је кад је торта.
 Рођендан је само кад је торта.
 Торта није досадна.
 Све друго на рођендану је досадно.
 Сви поклони су досадни.
 Јер нису прави поклони.
 Сви гости су досадни.
 Зато што само иду око мене,
 штипају ме
 за образе
 и питају чија сам ја.
 Чија си ти, мала?
 Питају ме.
 Ја им кажем –
 Нисам мала.
 Чија си ти?
 Опет ме питају.
 Ја им кажем –
 Ничија.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЦЕР: Ја сам моћни ренцер.

Сви мисле да хоћу да будем онај црвени,
 Ал' нећу – ја сам плави.
 Мој тата каже да није фора да будеш црвени.
 Зато сам ја плави.
 Плави је онај до главног, никад главни.
 И најпаветнији је.
 Ја највише волим плаву боју.
 Као мој тата.
 Рекао сам учитељици да ме зове
 Милош Моћни Ренцер.
 Као што ме зове тата.
 Она ме питала је л' ме тако и код куће зову.
 Ја кажем да ме зову,
 а она ми ни онда не верује.
 Па ме зове само – Милош.

Безвезе.
Сад би одједном сви да буду моћни ренџери.
Не може то тако.
Питала ме и нека мала да се игра с нама у улици,
Хоће и она да буде моћни ренџер.
Ја јој кажем –
Не може, још си мала.
Мала си.
Каже није мала, пуни пет година.
Пет?! Мала је.
Па зашто онда ниси код куће са гостима,
ја је питам,
Кад ти је већ рођендан?
Зашто ти је тако досадно,
ја је питам,
па би са мношћом да се играш?
Каже сви гости су стари
И си пуше
И сви имају бркове.
Наравно да су стари, кад си ти мала.
Јесу ти донели поклоне?
Каже јесу,
али поклони су глупи, каже.
Како су то поклони глупи?
Како може поклон да буде глуп?
Она мисли паре су глупе.
То је зато што је мала.
Нема појма.
Ја је питам –
Шта сад раде они тамо без тебе када је твој
рођендан?
Она каже чекају торту,
Чекају торту па да почне рођендан.
Ја јој кажем –
Није рођендан кад је торта,
рођендан је цео дан.
Ја нисам имао торту за рођендан.

ТАТА: Како мислиш да почне рођендан, љубави?
Па рођендан је почео, ево.
Ту су гости, види колико си поклоне добила.
Почео је рођендан.
Немој тако, није лепо да кажеш да су гости
досадни.
Кад ће торта? Ево сад ће.
Сад ћемо да изнесемо торту.
Па ћеш да дуваш свећице.
Тада почиње рођендан?
Тада почиње рођендан.
Не знам, стварно не знам кад пре.
Кад је пре прошло пет година?
Расту к'о из воде.
Не знам одакле јој то да рођендан почиње
тек са тортом.
Хвала вам, да.
Нека је жива и здрава.
Па кажу, да.
Кажу да личи на мене.
Нека, то мало ради за мушку сујету.
Је л' да?
Ана, љубави, сад ћеш да пожелиш жељу!
Ево торте!
Па где је то дете?
Ана!
Не знам где је то дете.
Ана!
Ево је!
Где си била?
Немој више да нестајеш.
Зажмури!
Чврсто, чврсто, чврсто
затвори очи.
И замисли жељу.
Је л' јеси?

Не!
 Не, не, не, не,
 НЕ!
 Не смеш да нам кажеш жељу
 онда се никад неће остварити!
 Па добро,
 ова и не мора да се оствари.
 Чуј – хоће да буде моћни ренџер?
 Одакле сад то?
 Ко још хоће да буде моћни ренџер?
 И то плави!

БАБА: Осећам.
 Знам да ће да се деси.
 Ево и ово дете расте. А ја само –
 старим.
 Знам да ће да се деси, смрт је то,
 она ти увек најави мало раније.
 А ја је осећам. Свуда.
 По целом телу.
 Готово је, сигурна сам.
 Има горе, на орману, једна кутија.
 У њој има:
 Веш
 Једна хаљина
 Црне ципеле, кожне,
 и чарапе, свилене.
 Може парче торте, хвала.
 Боже, што мрзим рођенданске торте.
 Дакле кутија.
 То је за ковчег спремно, све.
 Спремила сам сама.
 Отворите то кад умрем
 и ту је све што треба.
 Нећете се много намучити.
 Ево и коверта

И поклон за малу.
 Како нећеш поклон, љуби те баба?
 Како где је поклон, љуби те баба?
 Па ево, ту је поклон, љуби те баба.
 Ово није поклон?
 Како глуп поклон?
 Добро, нема везе.
 Мала си,
 научићеш.
 Знам, знам, добро, ниси мала.
 Имаш већ пет година.
 Еј, целих пет година!
 На кога ли си таква?
 На мене сигурно ниси.
 Мора да си на ону твоју луду мајку.
 Бог да јој душу прости.

АНА: Чега се то играш?
 Могу и ја с тобом да се играм
 рата?
 Молим те пусти ме да се играм с тобом,
 нисам мала.
 Стварно. Нисам више мала.
 Нисам мала,
 за два дана ћу имати седам година.
 Поћи ћу у школу у септембру.
 Није можда, стварно хоћу,
 најстварније хоћу,
 сигурно ћу поћи у школу.
 Поћи ћу у школу.
 Што да ми сруше школу?
 Па још нисам ни кренула у школу,
 како сад да је сруше.
 Јесу твоју школу срушили?
 Па је л' идеш ти у ту школу?
 Шта радиш ако не идеш у школу?

Шта радиш по цео дан?
Играш се рата, овако, по цео дан?
Кога то убијаш у рату?
Одакле ти та пушка?
Мој тата нема пушку.
Могу ли, молим те, и ја са тобом
да се играм рата?
Добра ти је та пушка.
Пусти ме да се играм с тобом,
Молим те.
Добро, не мораш, баш ме брига.
Кад пођем у школу наћи ћу неког другог
да се са њим играм.
Али само да знаш – немаш појма.
И ја сам чула сирене.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЏЕР: Опет ти!

Још си мала,
шта ми се ту стално моташ око ногу?
Не може девојчица да се игра рата.
Зато што не може.
Лутке су за девојчице,
и ластиш,
а не пушка.
Немаш појма.
Још си мала,
не знаш ни пертле да вежеш,
ни у школу не идеш.
Можда нећеш никад ни да идеш.
Је л' чујеш сирене?
Је л' их чујеш ноћу?
Је л' пишкиш у кревет кад се уплашиш?
Као нека беба?
Знам да пишкиш.
Сигурно пишкиш у кревет.
Мала си, нећеш ни ићи у школу.

Срушиће ти школу, је л' знаш?
Видећеш, срушиће ти школу,
Нећеш ни ићи у глупу школу.
Увек ћеш остати тако мала.
И глупа.
Не треба ти пушка,
шта ће ти пушка,
треба да палиш одавде.
Је л' чујеш?
'Ајде пали.
Иди.
Склони се.
Мала си.
Не занимаш ме.
Досадна си.
Пусти ме да се сам играм
рата.
Знам да ми је добра пушка,
Ово је најбоља пушка,
Ову пушку ми је дао мој тата.
Не треба теби пушка.
Шта ће девојчици пушка?
Ти мораш да палиш.
'Ајде, бежи кући.
Мала.

БАБА: Где си ти, дете, отац те тражи цео дан,
Не смеш тако да нестајеш,
Може неко да умре од бриге.
Ја нећу умрети од бриге,
него од живота.
Тако, лепо, од живота.
Једеш, спаваш, једеш спаваш
И онда – умреш.
Од живота.
Али немој тати то да радиш.

То је мени твоја мама радила.
 Тате умиру од бриге.
 Као и маме.
 Ја више нисам мама,
 Можда више нисам ништа.
 Можда не умрем од живота,
 него од бомбе.
 Можда ми ови од горе прекрате муке.
 Што ме гледаш тако, велика моја?
 Нећеш ваљда да плачеш?
 Ти већ знаш за смрт, лепа моја.
 Неће она тебе да дира, не брини,
 По мене је дошла, знам ја.
 Опростићемо се,
 изгрлити,
 изљубити
 и онда –
 онда ћете ме мирно сахранити.
 А после прославите твој рођендан.
 Кад све прође.
 Ниси више мала, разумеш ти све.
 Знам ја.
 Еј, седам година! Није то мало.
 Са седам година већ си велика!
 Са седам година више ниси мала.

ТАТА: Ко ме је сутра рођендан?
 Ко ме тата прави торту за рођендан?
 Шта желиш да ти тата поклони за рођендан?
 Она каже – пушку.
 Пушку?!
 Како пушку?
 Шта ће ти пушка,
 Питам је,
 Од кога си то чула?
 Ког Милоша?

Милоша моћног ренцера?
 Где си нашла тог Милоша?
 Немој више да слушаш тог Милоша.
 Она ме пита што нећу да јој купим пушку.
 Ја јој кажем –
 Шта ће ти пушка?
 Не треба ти пушка.
 Тако, лепо, не треба ти пушка,
 Ни ја немам пушку.
 Шта ће онда теби пушка? Не треба ти.
 Зато што си ти девојчица, шта ће девојчици
 пушка?!

А моја девојчица каже како би да пушком убија.
 Кога да убијаш?
 Зле људе.
 Зле људе који бацају бомбе на њену школу.
 Ја је питам –
 Ко ти је то рекао?
 Неће ти срушити школу.
 А ни сам не знам да ли је то тачно.
 Гледам своје дете у очи и лажем.
 А њене очи крупне
 и плаве
 само што не заплачу.
 И онда чујем сирену.
 Чује се сирена, мораш да сиђеш у подрум.
 Мораш, Ана.
 Ти и баба сад идете у подрум.
 Она неће да иде са бабом у подрум.
 Па не бих ни ја хтео.
 Ал' шта друго да радим?
 Пита ме што не идемо на кров?
 Ја јој кажем –
 Како ћемо на кров кад се плашиш висине?
 Пита ме што ја не идем с њом?
 Ја јој кажем –

Ја ћу да останем овде, па ћу да дођем после.
А не знам да ли ћу да дођем после.
Гледам своје дете у очи и поново лажем.
Као најгори смрад.
Она ме гледа тим великим плавим очима,
али не плаче.
Гледа ме и не трепће.
Гледа ме и пита –
Како ћеш овде сам, тата?
Ко ће да те чува, тата?
Ја јој кажем –
Сам ћу да се чувам.
И можда је поново лажем. Право у очи.
Моја Ана каже:
Видиш да ми треба пушка, тата,
Да имам пушку
ја бих могла да те чувам,
Тата.

АНА: Извела ме учитељица данас
пред таблу.
Да завежем пертле – сама.
А ја не умем.
Нисам научила.
Рекла је да нећемо изаћи из учионице
док ја не завежем пертле.
И ја тако стојим пред таблом,
пертле ми одвезане
и не знам шта да радим.
Плакала бих, ал' нећу.
Нећу да плачем.
Нисам више мала па да плачем.
Али она ме не пушта. И сви гледају у мене.
Неки ми се и смеју.
Чекају да вежем пертле – а ја не умем.
Она ми каже како ме није срам,

велика девојчица, а не зна да веже пертле.
Не знам, па шта?
Решила сам – стајаћу тако до краја часа,
Док не чујем звоно.
Али је онда у учионицу ушао један човек.
И шапнуо нешто учитељици.
И она је рекла да сви одмах одемо кући.
Послала нас је учитељица кући.
Пре краја часова.
Каже да су некога убили,
ја сам заборавила кога,
али видела сам да људи плачу.
Иду улицом
и плачу.
За тим човеком.
Одрасли људи.
Сви велики, као мој тата.
Онда ми је било мало жао што и ја нисам
плакала,

Али рекла сам да нећу.
Нисам више мала да плачем.
Нећу да плачем због пертле.
Научићу да је вежем за следећи пут.
Кад сам дошла кући и тата је плакао.
Гледао је у ТВ и плакао.
Баба није.
Њу никад нисам видела да плаче.
Само онда кад је мама умрла.
И никад више.
Тата ме питао шта ћу ја ту,
ја сам му рекла –
учитељица ме терала да вежем пертлу,
а ја нисам знала,
па сам мислила да ћу да плачем,
али онда нас је пустила кући,
па нисам плакала.

Баба је рекла да је боље да су њу том пушком
убили.

Правом пушком?

Убили су га пушком?

Је л' у срце?

А што тамо?

Је л' тамо највише боли?

Јеси заборавио да ће ми рођендан, тата?

Каже да није, али ја мислим да јесте.

Питала сам га

Је л' смем да славим рођендан у Меку?

Он је рекао да смем ако поједем цео хамбургер.

Он зна да ја не могу да поједем цео хамбургер.

Мрзим тај хамбургер.

Мрзим она три колутића киселог краставца у
њему.

Повраћа ми се од њих.

И оно месо.

И од њега ми се повраћа.

И све оно у њему.

Волим само играчку што добијеш уз хамбургер.

И волим што нема торте,

него што уместо торте добијеш тацну

са ликом оног кловна

и много,

много сладоледа испод тог поклопца.

Тата је рекао ако поједем цео тај хамбургер

могу да славим рођендан у Меку.

Нисам појела хамбургер, баш ме брига.

Ионако тамо у Меку свима смрде ноге

кад дођу, па се изују испред оног тобогана

за децу.

И сви вриште.

И ја вриштим.

И шта ће ми такав рођендан.

Не треба ми.

Баба је кришом, да не чујем, опсовала тату
што је заборавио да ми иде рођендан.
Заборавила је и она.

ТАТА: Заборавио сам да јој је рођендан,
'ладно сам заборавио рођендан сопственог
детета.

Да јој је мајка жива, ово се никад не би десило.

Чистио сам гаражу доле у дворишту,

а не знам ни шта ће нам та гаража.

Немамо ништа у њу да ставимо.

Неколико кутија са старим стварима.

Ништа.

Чистио сам гаражу цео дан

и нисам се сетио рођендана.

Ја сам једно говно.

Питала ме да слави рођендан у Меку.

Попиздео сам.

Гледао сам ТВ

и оне глупе вести

и онај ужас

и сви плачу,

плачем и ја.

Јеби га.

Само моје дете не плаче.

А највише би могла да плаче.

Какав Мек сада, човече,

какав Мек?!

А знам да чак и не воли да једе у Меку.

Рек'о сам да може тамо да слави рођендан,

ако поједе цео хамбургер.

Никад неће појести цео хамбургер.

Знам.

Она не воли Мек!

Знам да не воли Мек!

'Оће тамо да слави рођендан

јер сви сад тамо славе рођендан.
Неће појести ништа.
А шта има и да једе та говна.
Не треба јој такав рођендан.
Ја сам најгори отац на свету.

БАБА: Требало је да купим оном детету пушку
па да ме упуца.
Или да ме погоди бомба?
Или не мора баш у мене бомба
Него негде близу
Па да ме затрпа шут
И да ме не нађу.
Или да ме нађу
Ал' у деловима.
Али пушком је најбрже.
Један метак
право у срце и –
Готово.
Можда треба да се обесим?
Не могу данас да се обесим.
Сад ће малој рођендан.
Само јој још то фали.
Отац је заборавио да јој је рођендан.
И ја сам.
Али ја сам сенилна.
И стара.
И кога брига за мене?
Имам година.
Стара сам.
И ружна.
И већ смрдим на смрт.
Баш њу брига ако ја заборавим.
Али ако тата заборави –
Е, онда је брига.
Гурнула сам јој нешто пара у руку,

каже она
Шта ће ми паре, бако?
Како шта ће ти паре?
Само узми, дете, док имам,
требаће ти.
Треба нас, у ствари,
све побити.
Ал' пре тога неко да засади гомилу дрвећа.
Па онда дрвећа да буде,
а нас више да нема.
И то пушком.
Правом пушком.
Право у срце.
Јер тамо највише
Боли.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЦЕР: Кева је данас опет плакала,
а ја нисам добио ниједног кеца ове недеље.
Добро, побег'о сам са часа,
али свеједно су нас раније пустили.
Тако да се не важи.
Дај, кево, што плачеш?
Немој да плачеш, молим те.
Поправићу све оцене,
мајке ми.
Добро, нећу да се кунем у тебе.
Ал' поправићу их, обећавам.
Био сам у школи, стварно,
пустили нас раније.
'Оћеш имати да ми даш за нове патике?
Ове ми се распале.
Не могу на тренинг у њима.
Знаш да сам дао највише кошева на прошлој
утакмици?
Следећу сигурно играм свих четрдесет
минута.

Видећеш.
 Мораш да дођеш да ме гледаш.
 Бићеш поносна, мама.
 Немој више да плачеш, молим те.
 Мама.
 Поправићу кеца из енглеског,
 Обећавам, мама.
 И научићу тај глупи енглески,
 Обећавам, мама.
 И онда ћу да запалим одавде,
 Негде далеко да играм кошарку.
 И ти ћеш са мном, мама.
 И сека исто.
 И тамо нећеш плакати, видећеш.
 Поправићу можда и онај из математике,
 'ал шта ће ми матиш,
 то никоме не треба, мама.

АНА: Шта то радиш?
 Могу ја с тобом?
 Ево ћутаћу, нећу ништа рећи,
 озбиљно,
 само ме пусти с тобом,
 молим те.
 Нисам више мала.
 Данас ми је рођендан.
 Хтела сам да га славим у Меку,
 али не могу да поједем цео хамбургер.
 Баш ме брига.
 Мек је ионако глуп.
 За следећи рођендан хоћу куче!
 Неко мало и чупаво.
 Да га волим и да ми је ту.
 Је л' то твој бицикл?
 Баш је леп.
 Ја немам бицикл.

Не знам ни да возим бицикл.
 Тако лепо. Не знам.
 Хоћеш да ме провозаш?
 'Ајде, један круг.
 Зашто не уем?
 Ето не уем.
 Шта се смејеш.
 Јака ствар.
 Не уем, па шта.
 Мама и тата ме нису научили.
 Прво су ми рекли – много си мала
 Онда су ми рекли – немамо пара
 Онда је мама умрла, а тата је рекао –
 сад си нашла да учиш, што се ниси сетила
 раније.
 Сви у мом разреду знају да возе бицикл.
 И сви ми се смеју што ја не уем.
 Ругају ми се што сам велика кобила,
 а и даље имам помоћне точкиће.
 Дај, провозај ме један круг.
 Само да видим како је.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЏЕР: Има та једна слика – нас
 четворо деце,
 Нико ником не дође ништа,
 стојимо у дворишту, поређани по висини,
 на крају, до нас, један мали бицикл.
 На три точка.
 Свуда околу је трава,
 Нема много светла,
 Сунце је већ зашло.
 Тог дана сам први пут пробао краставце,
 добио сам вашке,
 дао прву трицу у баскету
 и носио чарапе на отворене, летње папуче.
 Одувек сам мрзео да носим чарапе на папуче.

Еј, па где ћеш сад?
 Напоље, а.
 Добро.
 Је л' ти треба пара?
 Не треба.
 Добро.
 А кад ћеш да се вратиш?
 Не знаш.
 Добро.
 Ја ћу доле,
 да поправим ону браву на капији,
 ако не будеш могла да откључаш,
 зови ме.
 Чекаћу.

АНА: Никад у животу ме није оволико болео стомак,
 Мислила сам да ћу да умрем.
 Окретала сам се у кревету,
 Плакала,
 Устајала да идем до купатила
 И ништа.
 Нећу тату да будим,
 не знам ни шта да му кажем.
 Баби не вреди да говорим,
 Она само опет прича како ће да умре,
 Баш њу брига што се ја растајем са животом.
 Кад сам ујутру отишла у ве це
 Видела сам на гаћицама неколико капи крви.
 Умрла сам од страха.
 Одмах сам почела да плачем.
 Наравно да знам шта је то,
 И знам да нећу умрети,
 Али – ми у кући немамо улошке.
 Недостаје ми мама.
 Маме сигурно знају шта се тада ради.
 Не знам како сад то да кажем тати.

Он не зна ни шта ће са собом, а не са мнош.
 Видела сам да кришом гледа кроз врата купатила
 док пролази ходником.
 Тражићу паре од бабе.
 Рођендан ми је данас.
 Тата сад сигурно мисли да ја плачем јер ми
 није купио куче.
 Знам да ми никад неће купити куче.
 Знам, а и шта ће ми куче?
 Ал' не плачем зато.
 Знам да не можемо да имамо куче,
 па где бисмо држали то куче?
 Довољно је што ја морам да делим собу са бабом.
 Он је опет отишао да нешто као поправља.
 И то ону браву,
 коју је летос сам и покварио.

БАБА: Јеси је поново расплакао?
 Зашто јој не купиш куче?
 Ево, држаћемо га доле, шта фали?
 Има хране, ја ћу ионако ускоро
 Да се представим господу.
 Нећеш више имати мене за вратом,
 А ни она.
 Доста сам вас мучила.
 Неће ни смрт бити напорна.
 Све сам спремила.
 Има на орману кутија,
 а у кутији
 хаљина, црна
 и ципеле, кожане
 и чарапе, свилене.
 У томе да ме сахраните.
 А не к'о њу што смо сахранили
 као да је туђа, а не наша.
 Знам, знам, такво је било време.
 Никакво.

Смрт је никаква.
Ал' ето то ми испуните,
а после радите шта хоћете.
Детету је рођендан.
Је л' видиш како јој је тешко?
Није доста што је остала без мајке
И што се смуца којекуда по цео дан
Него је сад још и ти мучиш.
Пусти је да плаче, ако јој се плаче.
Боже, узми ме себи, молим те,
Само да више не гледам ово.
'Ајде иди, поправљај те браве.
Чисти гараже,
Подмазуј врата.
Само то и умеш.
Шта ме гледаш сад тако?
Јесам ти ја крива што си неспособан?
Је л' ја?
Е па нисам.
Сам си крив.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЦЕР: Излетела је из зграде уплакана.

Сва се надула, к'о неки балон.
Није чак ни стала да ме пита шта радим.
Мислим, не радим ништа,
блејим,
ту у крају,
с ортацима.
Али она увек стане да пита.
Сад није.
Шта јој је?
Да јој није баба коначно умрла?!
Ма ко зна, боље да не питам,
Кад год сам кеву питао што плаче,
Нисам добро прошао.
Тако то иде са женама.

Ваљда.
Ћутим и гледам своја посла.
Шта се ви сад смејете?
Оставите је на миру.
Не будите пајсери.
Није ми девојка, не сери.
Откуд знам зашто плаче.
Питај је ти.
Не зајебавај,
'ајде, палите одавде.
Ево, враћа се.
Немој да је неко писнуо.
Нећу на баскет.
Идите сами.
Боли ме курац.
Немате појма.
'Ајде, здраво.
'Де си, Ана, шта има?
А она ћути.
Питам је –
Је л' то твоје куче?
Није?
Каже није,
а куче стоји код њене ноге.
Како бре није твоје куче?
Па што те онда прати кад није твоје?
Питам ја.
Од продавнице те прати та цукела,
кажем ја.
А чак није ни цукела, него неки пацов.
То није право куче.
А она ћути, још је црвена од плакања.
Кол'ке очи има, јеботе.
Шта? Шта сам сад урадио?
Јесам нешто заборавио?
Јао, јеботе, па да није њој рођендан.

'Ладно сам заборавио.
 Порасла је.
 Јеби га.
 Извини, Ана, срећан рођендан!
 Поправио сам кеца из енглеског!
 Није ме чула, јеби га.
 Шта ти сад бленеш?
 Неће се вратити, можеш да је чекаш кол'ко
 'оћеш.

Терам тог пацова од себе,
 ал' не вреди, јеби га,
 куче седи пред вратима и чека,
 па чека,
 па тако чекам и ја с њим,
 а не знам ни шта чекам.

БАБА: Ана, дете, где ћеш у томе?
 Јеси је видео како се обукла?
 Како ће тако напоље?
 Озепшће јој бубрези.
 Како ће да има децу?
 Мора на то да пази.
 Па она је женско.
 Мора да води рачуна о себи.
 Је л' водиш ти уопште рачуна о њој?
 Није рекла ни куда иде,
 Ни кад ће да се врати,
 Ни с ким ће да буде.
 Боже, да ми је да умрем,
 Само да ово све не морам да гледам.
 Боже, што си њу узео, а не мене.
 Зашто увек све преко реда.
 Шта ме гледаш тако?
 Тражићеш ти мене,
 Ал' тада ме неће бити.
 Сва срећа да смо на време узели ону парцелу.

Лопови су нам опет смањили пензије.
 Питала ме је да јој дам нешто пара
 Одакле мени паре, дете?!
 Кад сам имала,
 тад није хтела.
 Сад кад немам,
 сада хоће.
 Шта ти је живот.
 Само једна компликација,
 ништа више.
 Што јој ти не даш паре?!
 Ти си јој отац.
 Понашај се онда тако.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЏЕР: Где си пошла тако обучена?

Шта шта ме брига?
 Напашће те неко кад се будеш враћала кући
 И ко ће онда да те брани?!
 Ја?
 Е па нећу.
 Кад се глупираш.
 Што се глупираш?
 Као да си клинка.
 Знам да ниси клинка.
 Ниси више мала, Ана.
 Знам да ти је рођендан,
 зато ти и кажем.
 Ниси више мала.
 Шта се, који курац, понашаш к'о клинка онда?
 Што не идеш у школу?
 Знам да је субота, па шта.
 Нисам на тренингу јер нећу.
 Баш ме брига за тренинг.
 Шта тебе брига што ја нисам на тренингу.
 Шта ти је ћале рекао за ту сукњу?
 Наравно да није видео.

Кад ћеш да се отарасиш тог пацова?
Није куче.
Није куче, јеби га,
погледај како изгледа.
Јадно је.
Није куче, него пацов.
Мало говно.
Куд си пошла?
Брига ме, ето брига ме.
Добро, како 'оћеш.
Вратићеш се.
Е, Ана, стани!
Па срећан ти рођендан, јеби га.
Имам текму у суботу, сврати!
Види је, оде.
А и поклон сам јој купио.
Будала.

АНА: Шта вас брига како сам се обукла?
Моја ствар.
Сад сте нашли да бринете.
Излазим,
С неким друштвом,
Не знам кад ћу да се вратим.
Умем да бринем о себи.
Нисам мала.
Дај неку кинту, баба,
ти увек имаш паре.
Како немаш?
А пензија?
Лопови.
А ти, ћале?
Јеси заборавио да ми је данас рођендан?
Знам да јеси.
Нема везе.
Ти увек заборавиш.

Навикла сам.
Нећу торту, шта ће ми торта.
Нећу ни куче.
Не треба ми бајс.
Шта бих хтела?
Хтела бих на море.
Знам да немаш сад.
Нема везе, ћале, стварно.
Није важно.
Отићи ћу на море једном, знам ја то.
Ај' здраво.
Немој да бринеш.

ТАТА: Неће куче,
Неће торту,
Неће да је водим у Мек,
Неће да каже куда иде
Неће да каже с ким иде
Неће да каже кад се враћа
Неће више ништа да ми каже
Нек се облачи како хоће
Њена ствар
Нећу да будем такав
Ја сам је васпитао
Ваљда онда треба и да јој верујем?
Како је порасла,
као да је јуче кренула у школу,
а види колика је.
Добро, нећу, нећу сад да се растужим.
Данас јој је рођендан.
Уплатио сам нам викенд
у аква парку.
Немам за море, јеби га.
То му дође слично.
Кад сам јој рекао где идемо,
Рекла ми је да тамо водим бабу,

А не њу.
 Рекла је да је то за клинце
 и пензионере.
 Срање. Опет сам направио срање.
 Рек'о сам нема везе,
 не морамо да идемо сад.
 Ићи ћемо неки други пут.
 Знаш да нећемо никад.
 Онда сам је питао само –
 Је л' ти треба нешто пара
 Она каже –
 треба.
 Па да, наравно да треба,
 ко може да је криви,
 пара увек треба.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЏЕР: Откад ти пушиш, а?

Чујеш шта питам, откад пушиш?
 Шта ће ти то говно?!
 Пљуни, чујеш шта кажем – пљуни!
 Па шта ако ја пушим,
 Колико ја имам година, а колико ти.
 Још си мала да пушиш.
 Па нећеш никад ни бити довољно велика,
 то се само тако каже.
 Шта ће ти то срање,
 Не треба ти.
 Је л' ти зна ћале?
 И боље да не зна.
 Шта се смејеш сад?
 Немој да се смејеш.
 Ништа није смешно.
 Види шта сам ти донео.
 Па онако,
 сетио сам се да ти је рођендан.
 Немам појма како.

Па, ето, сетио сам се, шта је сад.
 Је л' не смем да се сетим твог рођендана?
 Па смеш да ме пољубиш,
 наравно да смеш.
 Ал' ...
 само ако бациш пљугу.

ТАТА: Гледам је са прозора, кад ће на ручак

И видим да се љуби с неким!
 Љуби се с неким момком.
 Добро, што да се не љуби,
 У тим је годинама.
 Нек се љуби.
 Ал не знам ко је то?
 Не видим добро одавде.
 То је сигурно онај мали Милош
 Што цео век чучи ту испред зграде.
 И од свих, наравно, њега је нашла да љуби.
 Милош моћни ренџер.
 Који глуп надимак.
 Јао, гледа овамо.
 Видела ме је на прозору.
 Сигурно ме је видела.
 Добро, па шта.
 Већ пола сата касни на ручак.
 А за кога ја ово спремам,
 него за њу.

БАБА: Не можеш да држиш то у тигању

ако стално гледаш кроз прозор.
 Запалићеш нешто.
 Или ћеш себе да запалиш.
 Најбоље, заправо, ја да се запалим.
 Или као онда,
 сећаш се,
 кад си секао хлеб на ону машину

па си исекао своје прсте а не хлеб.
Имаш лепо нож па сеци хлеб.
Или сеци прсте.
Или ради шта хоћеш.
Шта ме брига.
Где је то дете?
Сигурно ништа није јела цео дан.

АНА: Сад ме и он смара што пушим,
А због њега сам и почела.
Како може мене да смара кад и он пуши?
Који вам је свима курац?
'Ладно се сетио да ми је рођендан.
Па једва се мој ћале сети,
О баби да и не говорим.
Сетио се.
Хоће да ме води на кров зграде,
Каже да одатле видиш пола света,
Посебно кад сија сунце.
А ја не смем – плашим се висине.
Нећу на врх зграде, шта нам фали овде,
доле.
Ето, супер, онда ћемо остати овде,
доле.
Не могу да верујем да си се сетио.
Људи не памте рођендане.
Нисам никад приметила како он, у ствари,
има лепе очи.
Баш онако лепе.
Не знам како то нисам никад сконтала.
Ма – пољубићу га.
Он мене сигурно неће.
Сигурно мисли да сам клинка.
За њега сам одувек клинка.
Пољубићу га, па куд пукло да пукло.
Зажмурила сам,
Пришла му сасвим близу,

Замало да промашим уста.
Он се сав збунио,
ал' није га дуго држало.
Пољубио је и он мене.
Онако заистински.
Мени су причали да је тај први пољубац
ватромет.

Па и није баш.
Доста је мокро и чудно.
Посебно кад вам се додирују језици.
Ал' добро сад, можда буде боље други пут.
Ако буде други пут.
Лепо је.
Баш је лепо, у ствари.
Мека су му уста.
У, јеботе, касним на ручак,
само да ме не види ћале.

БАБА: Имам ја и једне минђуше,
у оној мојој кутији.
Узми их.
Ићи ће ти уз ту хаљину.
После ћеш ми вратити.
Или не мораш.
Шта ће ми минђуше под земљом.
Како си лепа.
Права девојка.
Велика девојка.
Да те мама сад види.
И она је била тако лепа на својој матури.
Ја сам јој шила хаљину.
Дугачку,
розе хаљину,
са белим карнерима.
Тад је то било модерно.
Сад је свашта модерно,
па и та твоја хаљина.

Не дирај косу, покварићеш фризуру.
 Шта си се узврпољила.
 Хоће доћи неки дечкић по тебе?
 Како са другарицом?
 Свашта.
 Добро, добро, ћутаћу. Ево.
 Пази како ходаш у томе!

МИЛОШ МОЋНИ РЕНДЏЕР: Нисам гладан, кево.

Морам да палим.
 Да видим Ану.
 Ма знаш, Ану.
 Она мала, ту из улице.
 Није ми девојка.
 Па ето није.
 Не знам шта ми је.
 Нећу дуго.
 Ал' немој да ме чекаш.
 Пустити то.
 Почистићу ја кад се вратим.
 Уморна си.
 Иди лези.
 Имам пара.
 Ето имам.
 Није од тате.
 Не треба, кево,
 стварно.
 Какав цвет?
 Дај, мама,
 па то више нико не ради.

АНА: Никад у животу нисам имала оволико шминке
 на себи.

Колике су ми обрве! Јеботе!
 Ужас.
 И ове ципеле ме жуљају.

Како ћу целу ноћ у њима.
 Не пада ми на памет да се изувам.
 К'о нека јадница.
 Пакао.
 Само да ово прође.
 Ознојаћу се пет пута на овом сунцу
 док стигнемо до ресторана.
 Милош је рекао да ће доћи.
 Као – да ме види.
 Шта има да гледа.
 Сигурно ће да ме зеза.
 И треба да ме зеза.
 Да се видим оваква
 и ја бих себе зезала.
 Ма баш ме брига.
 Не мора да дође.
 Не знам што сам ставила ове бабине минђуше,
 Има да ми се упале уши, сигурно.
 Ево га.
 Стварно је дошао.
 Носи неку саксију у рукама.
 Убићу се.
 Тата вади мобилни телефон,
 хоће да нас слика.
 За успомену.
 Каква црна успомена.
 Умрећу од блама.
 Рек'о ми је да сам лепа.
 Сад ћу да изгледам к'о булка на слици.
 Тата виче птичица.
 Сви нас гледају.
 Спала ми је бретела.
 Држим саксију,
 а Милош умире од смеха.
 Ово је сигурно најгора слика
 на свету.

ТАТА: Како ће сама да се враћа,
па још ноћу.
И ко зна кад ће доћи.
Добро, једном се матурира.
Знам.
Поново је неко негде
У неком великом граду
Бацио бомбу.
Срећа па смо ми мали,
на нас више нико не баца бомбе.
Ма, неће јој бити ништа.
Све је у реду.
Зна она да се снађе.
Можда је онај Милош дочека?
Донео јој је саксију с неким ружним цветом.
Ставио сам је ту, на прозор.
Није хтела да је носи у ресторан.
Па јесте.
Ко је још видео да носиш саксију на матуру?
Свашта.
Да ли има довољно пара?
Биће све у реду.
Миран је ово градић.
Не могу да спавам.
Вруће је.
Сачекаћу ипак да се врати,
па ћу онда заспати.
Што сте ви будни?
Хоћете кафу?
Ма да, ни мени се не пије.

БАБА: Лепотице, ево кутије,
Узми је ти,
стави је негде,
онај твој отац ће да заборави
Или ће да је изгуби
Или да је баци.

Ту ти је све –
Једна хаљина,
Пар црних ципела, кожних.
И једне чарапе, свилене.
Да ме обучете кад умрем.
Знам, знам, ја то причам два'ес година,
Знам да ме више не зарезујете,
Али боље да знате кад умрем,
Него да останете збуњени.
Најгоре је бити збуњен,
Онда не знаш где би пре.
Куд си ти то пошла?
Па је л' ти отац зна?
Како ћеш без пара?
Баба нема више да ти да.
Зар сама?
Добро.
Свој си човек.
'Ајде, сине, онда нек' ти је са срећом.
Пошаљи писмо
Или разгледницу
Или поруку,
Шта већ ви млади шаљете.
Само се јави,
да отац не брине,
тате увек брину,
за мене је лако.

АНА: Видим човека испред себе
како на аутобуској купује карту
за неко место на мору.
Па сам тако и ја себи купила карту
за то исто место на мору.
Неки фудбалери су исто с нама кренули
тим аутобусом.
У то место на мору за које никад нисам чула.
И тако идем у град у ком никад нисам била.

Јеби га, ја је никад нисам одвео.
Нисам имао срца да јој кажем да је баба умрла.
Како то да кажем преко телефона.
Не могу.
Пекла је питу,
иза затворених кухињских врата.
Рерна је толико загрејала просторију,
а напољу вруће.
Кад је отворила врата рерне,
само је запљуснула топлота.
И – пала је.
Нашао сам је на поду.
Имала је мождани удар.
Још пар дана је била при некој свести.
Причала ми је о некој кутији
са стварима у којима треба да је сахранимо,
немам појма,
Рекла је да ће знати Ана.
Али нисам могао да је чекам.
Ту кутију нисам нашао.
Обукао сам јој неку хаљину,
неку коју је стално носила.
И сандале.
Неке лепе. Беле.
Шта знам.
Питала ме за Ану пре него што је умрла.
Да ли је уписала факултет?
Ја јој кажем јесте,
уписала и отишла на море.
Сама.
Као велика.
Насмејала се, колико је могла,
и једна слана суза јој је склизнула низ образ.
А онда је затворила очи.
Како то да јавим Ани.
Не могу.

Рећи ћу јој кад се врати.
Ваљда ће брзо да се врати.
Не знам где ми је бела кошуља,
а лето је.
Лето је за белу кошуљу.
Она је волела како ми стоји бело.
Мислим да чак и немам белу кошуљу.

МИЛОШ МОЋНИ РЕНЦЕР: Чуо сам,
за Анину баку, знате.
Па сам само хтео да изјавим
саучешће.
Жао ми је.
Овај, Ана се још није вратила?
Ја, знате, идем.
Далеко.
И на дуго.
Кева иде за Канаду,
код своје сестре.
Тетка јој је нашла посао тамо.
Чистиће, к'о и овде.
Ал' за боље паре.
Ђале остаје овде,
Ја бих најрадије с њим,
Али сестра и ја ипак идемо с кевом.
Ја не бих, знате, мени је овде добро,
Стварно ми је ок,
Али, јеби га, капирам да је тамо боље.
Не знам шта ћу тамо да радим,
Ни енглески чак не знам,
Требало је лепо да га учим с Аном.
Како треба,
А не само да поправим кеца.
Ана све зна.
Увек је знала.
Почећу поново да учим,

па ћу можда нешто и да студирам.
 Од баскета вероватно нема ништа.
 Ал' ко зна.
 Можда се тамо опет вратим и на тренинге.
 Поздравите је много.
 И храните, молим вас, оно њено куче
 док се она не врати.
 Пошто ја нећу моћи, знате.
 И реците јој да јој остављам свој бицикл.
 Ево кључ од ланца.
 Бајс је везан доле у дворишту.
 Знам да баш не зна добро да вози,
 ал' научиће.
 Треба да научи.
 Не могу да је зовем телефоном,
 можда је с неким тамо,
 можда је на плажи,
 можда нема времена.
 Молим вас поздравите је.
 Реците да ћу јој писати –
 кад се сместим тамо.
 Немојте да плачете, молим вас,
 Онда ћу плакати и ја.
 Ако Ана чује,
 заувек ће да ми се смеје.
 Јер зна се да –
 Моћни ренџери не плачу.

АНА: Данас сам положила последњи испит,
 Кад сам изашла са испита, звао ме је неки
 непознат број.
 Зову ме из болнице да ми кажу да је тата пао
 са терасе.
 Знала сам да ће једном тако да се поломи.
 Откад сам отишла да студирам
 и откад је сам у стану

стално прави нека срања.
 Исто као и кад је цепао дрва
 Па је себи исцепао ногу секиром.
 Или кад је зидао гаражу у дворишту зграде,
 Па је сазидао да буде ужа од кола,
 Па је онда само служила да у њој блеје кутије
 са маминим стварима.
 Или кад је градио надстрешницу
 Па заградио прозор спаваће собе
 тако више не може да се цео отвори.
 То је тај човек.
 Навикла сам.
 Али није морао баш и данас.
 И то баш да падне са терасе.
 Кажу да је добро,
 Да је поломио пету.
 Није страшно.
 Али њему је сигурно страшно.
 И мени је.
 Како сад да му кажем да сам добила стипендију.
 И да идем.
 Идем одавде.
 Остављам га самог,
 са оним ружним кучетом
 које ме и даље свуда прати.

ТАТА: Кад смо је донели из породилишта,
 Одмах се видело да личи на мене.
 Сад ми је мало жао,
 Могла је да личи на мајку.
 Ем би била још лепша,
 ако је то могуће,
 ем би ми остало нешто да се сећам.
 А сад, кад ми и она оде,
 нећу имати ништа.
 Остаће оно ружно куче.

И њена несређена соба.
Али нека иде.
Уписали смо је на енглески са две године.
Није ни српски знала како треба.
Кад би дошла из вртића
Само је викала
Ај ем презент.
Ај ем ебсент.
Само је то знала.
Њена мајка је увек говорила
да треба да пустимо дете да се игра,
а не да је терамо да учи енглески.
Али, ето, знао сам да ће се исплатити.
Нека иде.
И треба да иде.
Мени кажу да ће ми нога бити добро,
Али мислим да овај бол никада неће проћи.
Стопало је компликовано скоро као живот.

АНА: Хтела сам да ти пишем, Милоше.
Али никада нисам сазнала твоју адресу.
Тата ми је рекао да си отишао и да ћеш ми се
јавити.
Да ћу добити, поруку, писмо, нешто,
да знам како ја теби да се јавим.
Али ништа.
Прво сам мислила да ме лаже,
да неће да ми каже где си.
Никад те није волео.
А онда сам схватила да си ме просто заборавио.
И то је у реду.
Ја сам била прва која је отишла и није се јавила,
али то је зато што сам мислила да ћеш ме
чекати испред зграде,
као и сваког дана.
А онда сам се вратила једног дана

и само те није било.
Ни тебе, ни бабе.
Одједном.
Ево сад и ја одлазим, али не на море као
прошли пут.
Видела сам море, доста ми је.
Сад одлазим на океан,
у ствари, преко њега.
На мало дуже.
Можда на заувек.
Ретко људи одавде одлазе.
И кад одеш, онда то буде нешто велико.
А уопште није велико.
Ни ја нисам велика,
иако сам увек хтела да будем.
Мала сам и плаче ми се.
Недостаје ми баба,
Недостајеш ми ти.
Недостајаће ми тата да ме загрли
Или да ме позове телефоном
Или да ми донесе сарме викендом
Да имам шта да једем,
јер је храна у Београду скупа.
Тата је у болници и сад ја њему,
по први и последњи пут,
носим сарме.
Да поједе нешто.
Јер је храна у болници грозна.
Замишљам једном да ћу да се вратим,
али кад се вратиш не деси се ништа.
Јер се то што си оставио не помера много
од онога како си оставио.
Ако се икада вратиш, видећеш.
Ништа се не помера,
осим што ми растемо
и старимо.

Али смо и даље мали.
Нисам се још спаковала, не знам ни шта да
понесем.
Али ону слику са тобом,
Мојом спалом бретелом
И најружнијом саксијом на свету
Сигурно хоћу.
Никад се нисам попела на врх зграде,
Некада си ми говорио да се одатле види пола
света,
посебно ако сија сунце,
али увек сам се плашила висине.

И ево ме сад, стојим на врху зграде.
И сунце залази.
На врху зграде стојимо ја,
Мој ружни пас,
који у ствари није мој,
И мој бицикл,
Који исто тако није мој,
И ја почињем да плачем.
И плачем тако много и тако дуго
да је све око нас вода,
много воде,
којој се не назире **КРАЈ**.

КРАЈ

У раним јутарњим сатима

Да је проблем исељавања младих из Србије огroman, и да се отима контроли, јасно је и стога што се овом темом баве и таблоиди. А онај коме та врста медија посвети пажњу, сигурно је у озбиљном проблему, чак много већем него што се може наслутити на први поглед.

Овим питањем почела је да се бави и држава са својим, по правилу, спорим, неретко преспорим апаратом, што такође јасно сугерише да је невоља велика.

Када, међутим, нека друштвена појава, проблем или важно питање постану тема драмске литературе, онда више није реч о проблему, него је посреди усуд. Тема скоро поетског комада *Моћни ренџери не њлачу*, младе списатељице Тијане Грумић, није само исељавање младих људи – јесте, наравно, и то – него питање шта ће се десити са нама, и у каквом је стању домаћи, конкретно српски, духовни простор, као и шта ће од њега остати, имајући у виду општу бежанију младих из земље.

Посебно је занимљива чињеница да списатељица појаву којом се бави, и актерима ове невеселе приче,

вешто повезује са мотивом играчке из детињстава генерације модерних номада. *Моћни ренџери* су цртани филм и не нарочито инвентивна игра, који ће овој генерацији, као што је свака имала своје, бити део пртљага да га заувек вуку са собом. Било да се сећају младости, или да из тог доба “повлаче” метафоре и основе за будући живот.

Моћни ренџери не њлачу на први поглед је исповедна драма у којој четворо јунака, Ана као главни лик, њен пријатељ Ренџер, отац и баба, воде неку врсту “јавног монолога”. Тачније, текст је конципиран као исповедни монолог тако да читалац прати ток мисли једног по једног јунака који се смењују на “сцени”. Како радња одмиче, њихови монолози почињу да се “укрштају” на самом месту збивања и временом то чине све чешће и све јаче. Оно што види Ана, слично или потпуно другачије види други јунак, њихов сукоб тиња и расте сваким новим сегментом, чиме се, у коначном исходу, појачава интензитет константног неразумевања јунака ове приче. Као посебно занимљиво намеће се решење све јачег и све чешћег мешања самих догађаја

који се убрзавају тако да убрзо, ова скоро мондрамска структура прераста готово у класичан драмски текст у коме јунаци ове савремене приче долазе до заједничког питања – шта се то десило свима нама на самом крају приче, када је касно за све.

Овај комад можда ће и због тога, на крају, прерасти у трагедију једног времена и трагедију једног простора општег типа са конкретним лицима, које се “играју” широм земље. Сваког дана, најчешће у раним јутарњим сатима, са бројних, треба ли рећи дивљих

стајалишта, млади људи укрцавају се у аутобусе и одлазе – некуда. Они пак што остају, ако их уопште има на стајалиштима, машу у тишини. Најстрашнија карактеристика не само овог покрета становништва којим се бави комад *Моћни ренџери не плачу*, и овог времена, јесу ликови ове опште трагедије – њих четворо: Ана, њен тата, баба и један савим обичан момак. Страшно је, наиме, што они више не могу ни да плачу. Не зато што немају снаге него зато што више нема места за сузе.





Мила Седлар, 11 година, Ликовна радионица Центра за ликовно васпитање, Нови Сад

ментор: Ева Феџи



Техничка упутства за ауторе прилога у "Сцени"

Редакција часописа за позоришну уметност "Сцена" прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе scena@pozorje.org.rs или casopis.scena@gmail.com. Радове треба доставити као Word документ.

АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт:** ћирилица, **Times New Roman, 12 pt**; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- **Пасус:** обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- **Име аутора:** на врху стране, **курент болд**
- **Наслов текста:** **курент болд**
- **Надаслов/подаслов/:** курент обичан
- **Међунаслови:** након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- **Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста:** *курент италики*
- **За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима...** користити два горња наводника (пример: "Сцена")
- **Фусноте:** обележавање у тексту бројевима од 1., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт:** ћирилица, **Times New Roman, 12 pt**; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- **Пасус:** без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- **Име лика:** верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- **Име лика са дидаскалијом:** верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:
колор фотографије: 24 bit Color
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити “дескрининг” филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).



CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
