Сцена

II / 2020

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2020.

Број 2

Година LVI

АПРИЛ–ЈУН

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

УЗ НОВИ БРОЈ . . . . . > 5

I / ПОЗОРИШТЕ И ПАНДЕМИЈА . . . . . > 7

Александар Милосављевић

Какав је смисао позоришта у доба короне . . . . . > 8

Жељко Јовановић

Прилагођавање новој реалности . . . . . > 14

Милош Латиновић

Позориште – то је једном . . . . . > 18

Небојша Брадић

Бацил се вратио . . . . . > 23

II / САВРЕМЕНИ СВЕТСКИ ДРАМАТИЧАРИ

МАРИНА ВУЈЧИЋ . . . . . > 26

О ауторки . . . . . > 27

Марина Вујчић

Подморница . . . . . > 28

Драматуршка белешка

Прича о девојци која чита слепом . . . . . > 47

(Пише > Милош Латиновић)

III / У СУСРЕТ 65. СТЕРИЈИНОМ ПОЗОРЈУ . . . . . > 48

Светислав Јованов

Извештај селектора . . . . . > 49

Интервју: Светислав Јованов,
селектор 65. Стеријиног позорја

На травњаку између тенка и Кафкине бисте . . . . . > 54

(Разговарао > Александар Милосављевић)

Интервју: Ивона Јањић,
селекторка оф програма "Друга сцена"

"Инвенција уместо кохеренције" . . . . . > 61

(Разговарао > Александар Милосављевић)

IV / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА . . . . . > 64

Мирјана Миочиновић

О насиљу и потрази за срећом . . . . . > 65

Скица о драмама "Шине" и
"Брод за лутке" Милене Марковић

Светислав Јованов

Споредна средства (4)

Вишегласно искушавање . . . . . > 76

Хор или неуништиви епизодист (I део)

Бисерка Рајчић

Габријела Заполска или еманципована противница феминизма . . . . . > 82

Јована Бојовић

Освајање слободе, или О три режије Држићевог "Дунда Мароја" . . . . . > 87

(Б. Супица, М. Беловић и К. Младеновић)

Синиша И. Ковачевић

Нушић и Дубровник . . . . . > 92

Везе српског комедиографа с градом под Срђем
и његовим славним житељима

V / ОБРАЗОВАЊЕ . . . . . > 102

(Приредила > Марина Миливојевић Мађарев)

Татјана Пајовић

Театар заједнице као театар међугенерацијске сарадње . . . . . > 103

Једно искуство ПОД театра

Интервју: Цветин Аничић, редитељ и луткар

Позориште је саткано од доброте . . . . . > 112

(Разговор водила > Дивна Стојанов)

Александра Јелић

АпсАрт позориште заједнице

Позориште за све и свакога, позориште нигде и свуда . . . . . > 119

VI / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА . . . . . > 124

(Приредила > Исидора Поповић)

Душко Пантелић

Покушаји изградње позоришне зграде у Новом Саду кроз документе Градског поглаварства . . . . . > 125

VII / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН . . . . . > 146

Радивоје Динуловић

"Велики пројекат": Ка систему образовања сценских техничара у Србији . . . . . > 147

VIII / IN MEMORIAM . . . . . > 155

Добрица Милићевић (1937–2020) . . . . . > 156

(Пише > Небојша Брадић)

Милија Вуковић (1947–2020) . . . . . > 158

(Пише > Небојша Брадић)

Нецад Фејзић (1956–2020) . . . . . > 160

(Пише > Жељко Хубач)

IX / КЊИГЕ . . . . . > 162

Вера Обрадовић Љубинковић

Мага Магазиновић: Модерна игра уместо филозофије . . . . . > 163

(Пише > Ива Игњатовић)

Жорж Федо

Комедије у једном чину . . . . . > 166

(Пише > Марина Миливојевић Мађарев)

Милена Зорић

Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића . . . . . > 168

(Пише > Милена Кулић)

Радови са Међународног симпозијума "Фанатик казалишта – режија, педагогија, култура и политика у стваралаштву Косте Спаића" . . . . . > 170

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

X / НОВА ДРАМА: ЂОРЂЕ КОСИЋ . . . . . > 174

О аутору . . . . . > 175

Ђорђе Косић

Успаванка за Алексију Рајчић . . . . . > 176

Драматуршка белешка

Лични печат . . . . . > 196

(Пише > Жељко Јовановић)

* * *

Техничка упутства за ауторе прилога у "Сцени" . . . . . > 198

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

сцена

УЗ НОВИ БРОЈ

Припремајући овај број "Сцене", редакција је, морам рећи, радила нормално и поред ванредних услова који су трајали у нашој држави, па и у целом свету због пандемије коронавируса. Књижевност има ту малу предност у односу на неке друге уметности да, ако човеку није силом ускраћено, може да се завучен у свој угао, трпи и постоји, бавећи се писањем и у најтежим околностима, па и у време епидемије.

Редакција "Сцене" обављала је свој посао управо тако, тихо и вредно, уверена да на тај начин ради за добробит свих уметника.

А уметник је, дакле, увек у крсташком походу и он на себе мора да прими *власт краља, достојанство великаша, обред свештеника, борбени нагон војника, осећај судије за праведност, страст научника за сазнањем, све задатке уметника, витеза, лекара, пророка, мислилаца...*

Нисмо желели ништа да мењамо у концепцији часописа, мада овај број "Сцене" повезујемо са фестивалом Стеријино позорје, чије је одржавање у традиционалном термину, док завршавамо послове на овом издању, под знаком питања, као и многе друге манифестације и фестивали.

Вирус је зауставио рад позоришта, али није зауставио живот позоришних људи – глумаца, редитеља, костимографа, теоретичара позоришта и критичара – који су од првог тренутка ванредних околности личним примером, али и организовано, кроз низ видео манифестација и акција, подсећали на значај уметности у друштву, поготово у тешким, неизвесним временима.

Уметник је попут самураја, јер у једној личности истовремено бива *аскета и освајач, калуђер и војник, пустолов и усхићеник, то је његова свесна одлука и васпитање*.

Због свега реченог, али и неизвесности која још траје, те оптимизма и вере у вечност уметности која нас све бодри, овај број "Сцене" посвећујемо свим театарским уметницима. Свима који су веровали и верују у неизмерну моћ театра и његово трајање.

Позориште је вачно.

Бољшој театар, Москва 2020, фото: Сергеј Фадејчев, ТАСС

Позориште и пандемија

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

Какав је смисао позоришта у доба короне

Како данашњем житељу Србије, али и Европе и света, звучи следећи опис: “тишина над градом, усамљеност у болести, анонимност у смрти, нестајање колективних обреда радости и туге: све ове нагле прекиде са свакодневним обичајима прати радикална немогућност предузимања ма каквих планова за будућност, пошто од сада ’иницијатива припада’ искључиво *болести*”[1]. Логично је претпоставити да се овде ради о опису актуелне пандемије којом је вирус *COVID-19* окупирао човечанство, но, ако у овом цитату реч *болест* заменимо оном која је ту аутентично записана, дакле речју *куга*, суочавамо се са описом Марсеја као града смрти у време епидемије куге 1720. године.

Остављајући по страни примере апсолутне неодговорности грађана (истина малобројне), као и последице панике или наглашене узнемирености, изазиване изјавама и понашањем овдашњих званичника (истина многобројне), овдашњи је народ – барем у првих шест (фамозних) седмица од објављивања вести о пошасти која је и у Србију дошла по своје – углавном реаговао разумно, па се на улицама или у редовима испред апотека и самопослуга само у назнакама наслућивала атмосфера страха који води ка ужасу.

Овде, дакле, нисмо видели да “Стрепња ослобођена метафизичке димензије и страх претварају у панику која разара све односе, па и оне породичне: ’Отац не прилази сину, ни мајка кћери, ни брат брату, ни син оцу, ни пријатељ пријатељу, ни рођак рођаку, мањ ако не би зажелео да непосредно умре са њим’”, како бележи неки каноник описујући прилике у Авињону у доба заразе куге 1348[2]. Или као што у *Декамерону* вели Бокачо: “Такав је страх испунио срца људи и жена због те невоље, да је брат напуштао брата, стриц синовца, сестра брата, а често чак и жена свога мужа, а (што је још горе и готово невероватно) очеви и мајке избегаваху да своју децу обилазе и негују као да и нису њихова”[3].

Напротив, код нас је однос према пандемији на известан начин добио и извесну поетску димензију која – чини се на подсвесном плану – указује на виталистичку потребу релативизовања трагичних последица заразе, а што детектујемо у широко распрострањеном парафразирању наслова познатог Маркесовог романа,

1) Жан Делимо, *Страх на Западу (од XIV до XVIII века). Опседнути град*, “Дневник” и Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987.

2) Исто.

3) Исто.

па се његова *Љубав у доба колере* трансформисала у *све-и-свашта у доба короне*. Тако свакодневно слушамо извештаје о разним манифестовањима живота у доба пандемије – од дружења и забаве, до одржавања кондиције и здравља у доба короне. Баш у том контексту појавио се и театар. Дакле, како ствари стоје с *позориштем у доба короне*?

На самом почетку, одмах пошто смо се суочили са епидемијом, позоришници су били збуњени. Шта им сада ваља чинити? Да ли сместа обуставити приказивање представа? Како наставити пробе? Да ли је уопште могуће спровести социјално дистанцирање у пробним салама? Како, рецимо, фингирати сценске пољупце или сцене насиља, па и све друге физичке контакте, тако честе у представама у којима ретко кад актери на позорници између себе комуницирају са безбедне дистанце[4]. На какав начин, такође у процесу проба, обезбедити природност сценске радње ако сви актери на рукама имају хируршке рукавице а на лицу папирне или платнене маске? Наравно, од тога није могло да испадне нешто смислено па су театри, и пре завођења ванредног стања, прекинули све активности. А онда се за њих појавило спасоносно решење – телевизија и емитовање снимака позоришних представа.

Безмало све овдашње телевизије у својим програмима најширем гледалишту понудиле су снимке

4) У овом контексту није тешко претпоставити и да ће све наведено бити проблем и пошто се пандемија смири, па и када се стање, једног дана, у потпуности буде стабилизовало, јер ће руковање и уопште додиривање, сценски загрљаји и пољупци или сценске туче, и тада, на позорници, подразумевати повећани здравствени ризик. И тако све док се не буде успоставио колективни имунитет.

концерата[5], оперских, плесних али и, што је нарочито значајно, драмских представа. И ту се потенцијално појавио проблем. И то не само један. Прво, Маклуанова теорија медија[6] каже да су позориште као топао и телевизија као хладан медиј инкомпатибилни, да телевизијски снимак нужно, по својој природи и благодарећи посредовању технологије, редукује информацију и од примаоца информације захтева повећани ангажман, те му може пренети много мањи део онога што иначе добија публика у позоришној сали гледајући (и доживљавајући) сценску радњу из непосредне близине. У театру публика представу види у њеном тоталитету, а сваки гледалац сâм бира на шта ће у одређеном тренутку фокусирати своју пажњу, другачије се концентрише и сасвим природно "дише" с токовима сценске радње. (Узгред, ови разлози су на делу и када, мимо ситуације која је одређена актуелном пандемијом, процењујемо популарност ове врсте телевизијских програма, односно емитовања снимака позоришних представа, те констатујемо да се они нађу у "програмској шеми" у "ударним" терминима – одмах након поноћи.)[7]

Све ово ће, наизглед парадоксално, потврдити и сада већ легендарни директан пренос представе *Олимп: у славу култа трагедије* Јана Фабра, одигране пре три године на Битефу, који се од стандардних снимака представа разликује не само по сјајној телевизијској реализацији, нарочито маестралној режији Мишка Милојевића, него и по чињеници да је посреди био двадесетчетворочасовни, по свему, сложени сценски спектакл који је у старту предвиђао и дисконтинуитет на плану гледања, али је и, баш због свог маратонског трајања, због екрана (за видео-бим пројекције) постављених испред сале у којој се одвијала представа, као и због низа других детаља, сугерисао посебну врсту интеракције која се успоставља између извођача и публике.

Друго, позориште – барем оно које ми данас знамо – настало је управо из потребе да чланови конкретне заједнице (полиса) колективно потврде своје припадништво одређеним вредностима на којима је заједнице конституисана. Дакле, у театар они не одлазе да би нешто *сазнали*, јер све што су махом тамо видели већ им је врло добро било познато будући да се тицало митова које су још у детињству научили напамет, него да би заједнички *проживели* добро знане наративе, да би колективно *доживели* исто што и сваки појединац у театарском амфитеатру, то јест потврдили да *сви заједно* припадају истом друштвеном и цивилизацијском контексту, истом вредносном систему, те да би се тако декларисали као поданици истих закона, због чега им је и судбина заједничка.

Наравно да се данашње позориште по много чему разликује од оног античког, из чијих корена је израсло, па отуда ни његову природу и начин његовог функционисања у друштвеном контексту не можемо одмеравати аршинима који припадају античкој Грчкој, али заједничко присуство гледалаца позоришном чину и данас је изузетно важан елеменат театра и његове рецепције[8].

5) Телевизијска презентација музичких садржаја, најчешће посредством *skype-a* или других друштвених мрежа, покаткад је имала уистину узбудљиве резултате, као што је то, на пример, био случај са *skype* извођење нумере *Bella ciao* оркестра Опере Српског народног позоришта, Бочелијевим концертом у миланском Дуому, или са светском премијером новог музичког дела Александре Вребалов *Антене* у извођењу Кронос квартета и калуђера Хиеротеоса. Телевизијске, односно *youtube* презентације ових дела, ма колико биле нестандардне и неадекватне са становишта доживљаја који је понуђен публици, не само што нису биле проблематичне него су, напротив, деловале потресно.

6) *Маклуанова галаксија*, "Просвета", Београд 1982.

7) Нешто је, међутим, боља ситуација са снимцима који су припремани с нарочитом пажњом. Овде се првенствено мисли на овде веома ретке телевизијске снимке настале на основу посебног плана телевизијске екипе (понајпре редитеља, али неретко и драматурга), који подразумева додатне пробе, вишедневна снимања с неколико камера, у посебном осветљењу и, наравно, без публике. Тако настају својеврсне телевизијске драме које заправо имају мало везе са оригиналним позоришним пореклом представе.

8) Управо у "коронским временима" ову истину потврдиле су ми и две пријатељице, једна глумица и редитељка, а друга драмска списатељица и драматургиња. Послављи ми снимке две представе обе су констатовале да имају резерве према гледању позоришног чина путем екрана (компјутера или телевизора, свеједно). Прва је у

И сада долазимо до данас, по свој прилици, пресудног проблема телевизијског емитовања драмског театра. Невоља са снимцима је у томе што је позориште *мишљено* за извођење уживо, као јединствени сусрет глумца и гледаоца, и баш тај и такав сусрет чини његову суштину. А она је садржана у свеукупном глумчевом унутрашњем трептају чија фреквенција није константна. Глумачка игра у театру, дакле, није ни планирана да буде једном за свагда задата, дефинисана и вазда иста; јер је још на пробама (ако не и много раније, можда баш на првом часу глуме) предвиђено да ће се театарска игра временом мењати, да се мора мењати и да треба да се мења, да ће се њене резонанце трансформисати како лик буде сазревао; и то – та игра – дабоме, зависиће од низа "спољашњих" фактора: од актуелног глумчевог расположења, од начина на који је баш тог дана – свесно или несвесно, вољно или не – "ушао" у своју улогу, од јутарњег мамурлука или поподневне свађе са женом, дететом, с колегом, драматургом, директором позоришта или с редитељем (који је случајно навратио управо на ову репризу представе), са гардеробером, шминкерком...; но, зависиће, можда, и од зубобоље или монотоне кише која пада цели боговетни дан... Све то, и много шта друго, напросто је "уписано" не само у театарску конвенцију него и у сâмо биће позоришта, у начин на који оно функционише. И тај *начин* нема никакве везе с топлим и хладним медијима, са социолошким или филозофским смислом театарске уметности, катарзом, заједничком енергијом... Али, и те како има с чињеницом да многи глумци не подносе да себе гледају на великим и малим екранима, да се пред екраном или великим платном осећају нелагодно јер знају да је од свих дублова у монтажи прошао баш онај који, ма колико био тачан са становишта концепције улоге, партнерске игре и редитељеве идеје, ипак репрезентује само једну од безброј могућности и потенцијалних варијанти, а самим тим поништава све остале; заувек их укида. А неке од њих би тај исти глумац можда испробао већ следећом приликом, у наредном извођењу исте представе. Но, филм или телевизијска драма, односно серија, за глумца (и његов лик) немају ту врсту репризе; ту нема накнадног живота, него су комплетно богатство живота једног драмског лика и све могућности манифестовања тог богатства заувек утамничене баш тим једним кадром и тим јединим глумачким решењем, овековеченим управо у том кадру [9].

Општи "позоришни закључак" гласи да представе ваља снимати првенствено из два разлога: за повест у коју ће једног дана завиривати пасионирани гледаоци и, нарочито, театролози, студенти глуме и режије или позоришни критичари, и због баналног разлога – ускакања другог глумца или глумице у неку улогу[10].

Какав, у овом контексту, може да буде смисао телевизијског емитовања позоришних представа, па и у

мејлу написала: "Ево ти снимак, мислим да је сасвим ок квалитет. Вјерујем, тешко гледам снимке представа и никада ми не ваљају, изнутра се нешто опире", а друга је признала да јој гледање снимка представе не одговара јер јој недостаје "дисање публике". Из личног искуства знам да су обе у праву.

9) Безброј пута сам, радећи у Српском народном позоришту, имао дуге и заморне расправе с глумцима о томе да ли ћемо дозволити телевизијско снимање наших нових и емитовање старих представа које су завршиле свој век и спремају се за скидање с репертоара. Заузврат би нам телевизијске станице дале одређену минутажу у рекламним терминима, а њих, иначе, позориште не би могло да плати због астрономски високе цене. Глумци су безмало по правилу одбијали овај предлог, чак и када би им било обећано да ће представа бити снимана с неколико професионалних камера, те да ће снимак режирати неко од познатих и признатих телевизијских професионалаца. И премда су најчешће као разлог одбијања наводили чињеницу да неће добити хонорар за то што својом глумом телевизији обезбеђују програм, одувек сам слутио да је њихов негативан став био заснован (и) на нечем другом, можда управо на том унутрашњем глумачком анимозитету према "упаду" камере у интимни простор резервисан за сусрет глумца и публике, "упаду" који не само да нарушава ову интиму него утиче и на однос глумаца према ликовима које тумаче, кида танане нити чије различите вибрације одређују дистинкцију између појединих извођења исте представе.

10) Иначе, овај други разлог престаје да буде баналан сваки пут када управа позоришта (у подне) сазна да је неко од глумаца из поделе за представу која је те вечери на репертоару болестан или из неког другог разлога спречен да изађе на сцену.

временима у којима је *COVID-19* затворио позоришта? Коме значи да види све оне представе које су минулих седмица приказиване на многобројним ТВ каналима, и шта ови снимци значе глумицама и глумцима који су у тим представама играли?

Прво чега се – на основу искуства с НАТО бомбардовањем – можемо досетити тиче се природне потребе човека да пркосећи потврди властиту виталност, да афирмише сопствену жељу да покаже да је, упркос свему, још увек жив и да се, насупрот неповољним околностима, неће предати. Ономад, 1999. године, тај пркос био је манифестован према непријатељу од крви и меса, који је с огромних висина на нас бацао бомбе, а та се акција звала *Одбрана мостова*: Данас је ситуација первертирана јер је непријатељ, осим што је попут НАТО бомбардера невидљив, апсолутно неухватљив. Ствар је још гора јер је потенцијално присутног непријатеља могуће идентификовати у сваком пролазнику на улици, али и у онима с којима делимо дом, а то већ води у параноју о каквој сведоче записи из поменуте Делимоове књиге. Но, принцип манифестовања пркоса је и 1999. и данас – *Одбраном мостова* и симулирањем одржавања редовног културног и театарског живота – заправо исти.

Или пак није? Јер разлике унутар функционисања овог принципа су огромне. Пре више од две деценије смо, наиме, могли да будемо једни с другима – на мостовима, у склоништима, парковима, кафанама, па и у позориштима, истина само у преподневним и раним поподневним сатима, пре но што би сирене означиле почетак ваздушног напада. Могли смо, налик старим Грцима, у театру заједнички да доживимо *нешто*, а то је могла бити и катарза[11] – не због садржаја онога што нам глумци приказују, него због заједничког исказивања пркоса према дивљачким иживљавањима непријатеља. Сада то није случај. Напротив, физичка блискост не само да није пожељна но је и строго забрањена (#ostanikodkuce), а Маклуан нас подсећа да духовна димензија заједништва, која се код Грка некоћ реализовала кроз колективни доживљај истине коју презентује мит, није могућа када поруку посредује хладни медиј.

Чак смо тада, 1999, могли у исти мах да презиремо и НАТО и Милошевића, док нам је данас здравствени билтен који сваког дана поподне презентује Кризни штаб суштински укинуо могућност успостављања односа према конкретном непријатељу (не према оном *чијом одлуком* смо утамничени, но према оном *због кога* смо у карантину).

Иако је и некадашњу *Одбрану мостова* несумњиво осмислила држава, тешко је установити ко је инспиратор садашњег телевизијског емитовања позоришних представа. Не би било изненађење да су се сами позоришници досетили да на тај начин, присуством у ономе што је могуће дефинисати као културни живот у доба короне, партиципирају на једини могући начин – посредством телевизије. А шта им је друго остало. Показало се, на невољу, да им је на располагању било најпроблематичније средство којим је данас у Србији позориште у стању да потврди властити (друштвени) значај, а самим тим и важност културе и театра у друштву које је, узгред, одавно од културе и театра дигло руке.

11) Да театар може да има лековито (катарзично) дејство и у условима пандемије показује случај Луцаре, градића на северу Италије, чији је градоначелник Андреа Коста донео одлуку којом се у доба короне забрањује свака врста злобе (коју овде ваља разумети као зло из описа атмосфере коју су куга и колера стварале у Европи од XIV do XVIII столећа), а прекршиоце, дакле оне који су ухваћени у непочинству манифестовања овог рђавог и деструктивног осећања, чека искупљење. Један од обилика искупљења је и (принудни) одлазак у локално позориште. Наравно, неки наш Илија Чворовић ће, након властитог искуства стеченог док је у београдској Опери пратио осумњичене за шпијунирање у корист иностраних противника државе, на ову вест спремно реаговати закључком да ова казна превазилази ниво пуког искупљења и да је одвећ сурова, док ће руководиоци овдашњих театара констатовати да потез градоначелика из Италије спада у ред бизарности које овде нису примењиве. Ипак, охрабрујуће звучи и сама чињеница да је некоме, макар и у Италији, пало на памет да позориште третира као исцељујуће средство.

Да ли је ова одлука заправо доказ очајања позоришника који су се, ево, одрекли могућности да, играјући на позорници, осете "дах публике", те је тако глумачки ангажман сведен на пуко "појављивање на телевизији", или је пак ово само још један од апсурда које, показало се много пута током историје, театар тако страсно воли? И од кога, такође је потврдила повест, заправо живи.

Одговор можда нуди следећи податак. За 6. април је на *youtube* каналу Југословенског драмског позоришта било најављено емитовање снимка представе *Буре барута* Дејана Дуковског у режији Слободана Унковског, једне од најславнијих представа из новије историје овог театра. Због техничких разлога *Буре барута* није приказано те, него две вечери доцније, али је у назначено време *youtube* информатор показивао да 6. априла на почетак представе чека више од 3.000 гледалаца.

Можда није био потребан *COVID-19* да бисмо схватили да за позориште ипак има наде.

Позориште у Вухану, фебруар 2020.

Пише > Жељко Јовановић

Прилагођавање новој реалности

Налазимо се у дубокој изолацији на коју се, у складу с људском природом, лагано навикавамо – ако наставимо овим путем, није искључено да ћемо се потпуно навићи. Већ извесно време живимо у свету у којем људи избегавају једни друге, блискост је непожељна, док је "уздржавање од социјалног контакта" пожељно и препоручљиво. И врло брзо ће наметнут модел понашања, наставимо ли овако, постати регуларан начин живота. У још црњој прогнози можемо очекивати да ће људи, временом, чак заборавати како се уопште постижу непосредан контакт и блискост.

У овом часу, и у овој ситуацији, сва позоришта у целом свету су затворена, представе се не изводе, публика је у изолацији, а позоришта се углавном копрцају као риба на сувом покушавајући да сачувају илузију активности. У неким деловима света државе помажу уметнике, негде су уметници препуштени себи, док су неки нашли средња решења која су, углавном, мање или више, изнуђена и сурогат позоришта какво знамо и какво јесте.

Почело је тако што су у првом месецу изолације позоришници настојали да одрже илузију постојања, слично музичарима, филмацијма и осталим уметницима; посегнули су, дакле, за могућностима дигиталне технологије да би били присутни, односно да би наставили да постоје "на сцени", а истовремено, у складу с препорукама власти, остали код куће, дистанцирани од заједнице. Дигитални бездан се на почетку ове акције отворио у пуном капацитету и позоришта су препознала шансу да се спасу од прекида рада и укидања контакта с публиком. Најпре су једноставно емитовани снимци представа на сајтовима позоришта и појединим телевизијским каналима, али то се испоставило као сувише једноставан, спор, неживотан модел, па је убрзо замењен *Youtube* каналима на којима су дватри пута седмично театри емитовали (и емитују) своје представе, и то у термину редовних играња да би се обезбедила илузија живог играња. На самом почетку кризе заговарано је живо играње представа без публике, као директни преноси, но то је, природно, пропало брже но што је и почело. Срећом, врло брзо се испоставило да је позориште најпре уметност, и то жива уметност, а не играни телевизијски програм, слика или неки други видео материјал. Убрзо потом глумци су, самостално или уз подршку са стране, покренули низ акција, рецимо, емитовање снимака или "живе" пре-

носе читања драмских текства, рецитовање, извођење музичких нумера. Све то је био добронамеран покушај исказивања помоћи публици која седи код својих кућа па им овакви садржаји омогућавају да, бар на неко време, одагнају лоше мисли. Ништа више и ништа мање. Позоришта, међутим, ту није било, нити га може бити.

Друга реакција на новонасталу ситуацију била је нада да ће се позориште убрзо вратити одакле га је избацио вирус који се појавио ниоткуда, или је дошао као казна природе због човековог односа према њој.

У светлу нове светске реалности, као најважније поставља се питање будућности позоришта, и то не у театролошком смислу; не, дакле, поетика, нова решења, тенденције, успостављање нових организационих модела функционисања, него најелементарније постојање, јер не знамо како ће изгледати скорија будућност.

Није реално очекивати да ће представе почети да се приказују док не буде укинуто ванредно стање, односно док не престане опасност да у публици седи гледац који ће, када се закашље, можда заразити све око себе. Друго, како је могуће окупити иоле већи ансамбл и одржати обичну пробу без опасности да се учесници и помоћно особље заразе и разболе. То је пресудно.

Пошто је прилично јасно да се у скорије време представе неће моћи играти – тешко је поверавати да ће се то десити пре јесени – питамо се шта нас очекује и каква је будућност театра. Да ли ће се он трансформисати, односно хоће ли дигитални свет потпуно преузети позориште и да ли решење наставка рада театара, с обзиром на неизвесне околности, тражити у том смеру.

Све ово, наравно, тиче се и независне сцена, као и бројних самосталних уметника, низа уметничких дисциплина – почев од сценских мајстора, тонаца, дизајнера, гардеробера, младих глумаца, редитеља и писаца, које ни сада нико не помиње посебно.

Будући да је театар жива уметност тешко је поверовати, чак нема ни минималне могућности да ова уметност може постојати ван живог извођења. Позориште ће бити играно пред публиком. Дакле, или онако како га знамо већ више од две хиљаде година, или га више неће бити. Или ће, можда, постојати, али као нешто друго. Ми сада тешко можемо предвидети како ће се ствари развијати јер не знамо ни да ли ће опстати забрана кретања и препоручно социјално дистанцирање. С друге стране, можда ћемо се кроз неколико месеци свега овога сећати као ружне прошлости, но пошто вирус који хара светом није наиван, тешко је било шта предвидети. Поједини фестивали већ су променили термине одржавања, али не зна се ни да ли ће бити одржани у новим предвиђеним роковима. На том плану могуће је очекивати само још веће компликације. Ако европске границе и даље буду затворене, тешко је замислити да ће бити одржан Битеф, али и феставли у Тивту, Будви, Бања Луци, Сплиту, Аранђеловцу, Крагујевцу... јер сви они подразумевају и учешће иностраних трупа, па и када је то иностранство "иза ћошка", само стотинак километара далеко. Да ли ми сада са сигурношћу знамо да ли ће, и када, границе Европе бити отворене?

Каква је будућност позоришта од јесени?

Најлогичније је и вероватно најприхватљивије да сачекамо развој ситуације, да се пандемија угаси те онда да наставимо тамо где смо стали, без обзира на то што у овој ситуацији то може изгледати као чист идеализам, али није немогуће. Ако пандемија буде окончана до јесени и позоришта и публика имаће довољно разлога да обнове своје контакте – много лакше но што се то на први поглед чини. Биће, вероватно, потребно покренути неке механизме, извршити извесне организационе промене, додатно преиспитати започете послове и планове, сачекати и видети како ће се пандемија одразити на економију сваке земље и да ли ће најављени програми уопште бити реализовани и у којој мери. Биће потребно начинити још неке припреме, али није ово прва криза, а ни последња, па ће проћи као и оне претходне. Последица ће свакако бити, али од позоришта зависи како ће се оне прева-

зиђи и како, можда, чак могу да се претворе у поучна искуства. И она могу бити значајна у будућности. Под организационим променама мисли се на бројне интервенције техничке природе или реорганизацију службе маркетинга, што ће свакако оставити озбиљне трагове у начину функционисања театарског система. Можда ће се ускоро указати нека нова могућност промене, а можда је све ово одвећ оптимистична пројекција будућности.

Шта радити ако се криза протегне унедоглед и захвати предстојећу сезону, те потраје дуже но што ико очекује. Судећи по вестима из фудбала – које не треба олако пренебрегнути јер се у тој сфери обрће велики новац, па самим тим у њој неће бити повучен потез који би угрозио судбину система – није реално очекивати повратак у редовно стање пре 2022. године. То би значило да ни позоришта у свету неће почети да раде до тада. Да ли се над театром надвијају тешки и тамни обаци, или ће људски род наћи начина да и ову кризу превазиђе као што је то било много пута у историји – не само позоришта него уметности уопште. Отуда главно питање није како ће у блиској будућности изгледати сцена, које теме ће бити на дневном реду, јер ће ова питања поставити живот и уметници, а пре свих писци. Никада театар није затварао очи пред реалношћу, па неће ни сада. Но, театар се ускоро мора суочити са питањем да ли ће се представе у догледно време уопште моћи изводити, и "шта да се ради" ако се нормализација стања драматично продужи. Колико, дакле, театар може да чека повратак у позоришне сале без великих последица? Шта треба да чинимо док реалност не понуди одговор? Та питања једнако су важна за све, важе у Пироту, на Бродвеју, у Немачкој и Баљшом театру.

Ако криза потраје и оствари се прогнозе угледних аналитичара да свету предстоје године озбиљне глобалне рецесије, очекује нас време редизајнирања амбиција и прилагођавања планова новој реалности. Но, када је позоришту било лако и када су текли мед и млеко? Важније од тога је да пандемија прође и да се позоришта отворе како би примила публику и приказала јој представе најразличитијих идеја и најразноврснијих естетика које ће потврдити прастару истину да се тетар увек одређује преме свом времену.

Искуство нас, међутим, учи да ће за театар највеће искушење бити евентуално продужење пандемије, одлагање нормалног стања до поменуте 2022. године, јер то би подразумевало генералну промену свих друштвених приоритета, а тада, као што знамо, прво настрада култура. Зато није искључено да би у таквој ситуацији био примењен један од чиновничких модела, да би на снагу ступила уредба социјалног типа, што би довело до смањења примања, принудних одмора... Како би у овим најцрњим пројекцијама била сачувана позоришна заједница?

Без гледалаца позориште није онакво какво знамо, а да ли ће настати неко другачије, ми сада не знамо. Али можемо бити сигурни да ће оно подразумевати публику, као што је био случај током два протекла миленијума. Једна од могућности отпора и борбе за нормалност (ако позоришта дуже буду затворена) јесте излазак из сала на тргове и у друге отворене просторе, као што су то чинили стари Грци или као што се то догађало у временима прећашњих епидемија и сличних помора.

О овим темама могуће је расправљати академски, трагати за моделима маркетиншког приступа и новим, па можда и јачим механизмима повезивања публике и театра, те размишљати о модалитетима изласка театра у сусрет публици. Све то је не само могуће но и потебно, али док гледалац у мрак позоришне сале не уђе својом вољом и без страха од оних који седе испред и иза њега, позориште ће бити у хибернацији. Позориште неће стати, можда ће бити заустављено на извесно време, али се ништа драстично не може догодити.

Вирус је засутавио Перикла али није позориште.

WEAR A FACE *MASK*

Cover mouth and nose, avoid touching mask once it's on.

The Son of a Man / by Rene Magritte

Пише > Милош Латиновић

Позориште – то је једном

Да ли телевизија може да прикаже *театар?*
Позориште је уметност.
А имамо уметност да не бисмо умрли од истине, написао је Ниче.

Реченица с почетка есеја је аксиом, а цитат је одабран, намерно истакнут, јер поред тога што потврђује да је уметност јединствена и непоновљива, повезује све што је дефинисало специфичност тренутка у којем смо схватили да ништа није *стварније од стварности*.

Иза нас су дуги дани апокалипсе, јер у изворном грчком облику овај термин значи откровење или откриће. *Апокалипсис* или подизање вела.

"Она се не односи само на крај света. Већ нам помаже да видимо нешто што је раније било скривено", тврди Жаклина Хидалго[1)].

Дакле, да ли смо уочили нешто скривено у ролеркостеру живота и смрти низ који смо се током пролећа спустили – неки грумен златног искуства, жад сазнања или мању небеску чији је задатак да упозорава на опасност?

Није први пут да је све заустављено, јер и раније су ратови, непогоде, епидемије затварали врата универзитета, школа, стадиона, биоскопа, позоришта, али живот није, како неки воле да кажу, бивао заустављен. Није био онакав какав нам годи, какав смо научили да живимо, али наши дани, наше време, отицало је неминовно у сливник. Било је неопходно, вероватно, па је у том контексту *оно што волимо* било заустављено. Нужно, затворене су двери позоришта да би била предупређена опасност од ширења вируса *COVID-19*.

Ако је неко помислио да је у таквим условима једноставно бити посвећеник уметности позоришта, потрошио је својих пет минута уживајући у заблуди, јер ни највештијем *мимичару пролазној* често склоног импровизацијама није било јасно шта да учини.

Не знам (а нема ни важности у том контексту) ко је први викнуо: вук, што у преводу с бајковитог на проблемско означава опредељење да, ако не можемо да изводимо представе пред публиком у позоришту због пандемије *COVID-19*, емитоваћемо снимке представа. Наједном су сви постали благонаклони према опасним сивим вуковима и – пустили их у кућу. Као неопрезни грађани – вирус. То је била стратешка грешка, што имплицира да последице могу бити погубне. Дакле, ако је учињен пропуст такве природе неважно је да ли је мотив била жеља да се из црне рупе чује глас: живи смо,

1) Шефица катедре за религију Колеџа Вилијамс у Масачусетсу, САД.

Национални балет Чешке, Праг 2020, фото: Петер Давид Јосек

или да викнемо како и у смутном времену позоришта постоје – као што постоје и током лета када ниједно не ради – или да смо без обзира на све *постојани кано клисурине*; или да подсетимо да упркос свим недаћама и ми (позоришни радници?!) стојимо на бранику театара/отаџбине у још једном одбрамбеном рату; или да поручимо свима да држимо ствари под контролом и имамо решање за све невоље; или да смо у инат свему и даље прави Срби – инатни и дрчни, да смо већи католици од папе; или да смо добри пастири...

Проблем је, тврдим, постао озбиљан када је водитељка на неком телевизијском каналу рекла: "Уместо да ми идемо у позориште, оно долази код нас."

Код нас то је – телевизија.

А, *телевизија је медиј за забаву који омогућава да милиони људи слушају исту шалу у исто време, а да опет остану усамљени*, написао је Томас Скот Елиот. У његовом прецизном ставу јасно је дефинисана моћ телевизијског медија – да удружи, а с друге стране немоћ да спасе човека од усамљености.

Има ли страшнијег наговештаја за предстојећи пораз – на њиховом терену, за уметност која (некада) уме *ухватити краљеву савест*.

Нема. Верујем – нема.

Подсетимо да је *биоскоп у кући* отео примат старим градским и сеоским кинематографима, остављајући их без публике. Морали су успоставити нови систем рада: комфорне дворане у тржним центрима, са бескрајним пројекцијама истог филама у истом простору број два, пет или седам (што је тековина порно биоскопа). У новом систему – који више није био само одлазак у кино, као у Кикинди 1978. године – понудили су комплетан угођај, почев од бесплатног паркинга, богате понуде јела и пића, промо материјала, те пријатности топлих или расхлађених дворана, удобних фотеља, посебно постављеним у наплаћене просторе за заљубљене, с одличним озвучењем...

"Толико мојих сећања је нераскидиво везано за одласке у биоскоп, нека су о томе да сам сама иако окружена људима, што је метафора мог живота, мада су и метафора онога што значи бити жив. Волим да се смејем и да плачем, и да подврискујем са ентузијастичком публиком", написала је Манола Даргис, филмска критичарка, те прилично добро објаснила важност постојања публике.

А театар? Театар није биоскоп, јер позориште – то је једном.

Карл Рајнхарт сматрао је да *позориште успоставља везу са лудичком сценом, са позориштем као празником. Наметнувши идеју лудичког позоришта, замишљеног не као забава која одвраћа од света него као уметност која се потврђује као таква; оно истиче своју посебност у односу на стварност и у односу на књижевност, и залаже се да слика има предност над идејом.*

Ванредно стање и одлука о забрани окупљања, попут енглеских пуританаца изнервираних скарадностима 1642, затворили су позоришта, заборављајући да је још Самуел Јохансон фурмулисао да *закон драме доносе гледаоци драме*.

Глумац је остао без партнера, писац без редитеља, публика без позоришта. У свеопштем низању губитака пронађено је решење: сурогат театар, односно емитовање представа на телевизији. Да, цикорија није кафа, али људи су испијали шоље цикорије уместо омиљеног напитка. Није исто. Али је у доброј мери слично.

Мејерхољд, отпадник од Станиславског, читавог свог века радио је тако да *враћа глумцу његову атракцијску функцију која не ишчезава иза његовог лика. Публика посматра глумца у свој његовој виртуозности, а глумац изнова уводи гледаоца у позоришни процес*.

"После писца, редитеља и глумца, долази четврти стваралац: гледалац", тврди Мејерхољд.

Да ли је нешто од виртуозности, инвентивности, емоција, али и других заноса игре уочљиво током гледања позоришне представе на телевизијском екрану?

Подсећам: не тако давно, гледајући представу *Олимп: у славу култа трагедије*, публика је била принуђена да током целодневног трајања магично-апокалиптичног спектакла редитеља Јана Фабра повремено напусти салу. У холу Сава центра били су, уз друге садр-

жаје за одмор и опуштање, постављени велики екрани на којима је емитована представа у директном преносу РТС-а. Људи који су пожелели предах, хтели нешто да поједу или само да *протегну ноге*, застајали су испред екрана и гледали одлично реализовани пренос неколико тренутака, а онда се хитро враћали у салу да би видели *позориште*, које је за *глумце, плесаче и публику*, како је рекао редитељ Јан Фабр, *естетика тровања која евентуално и лечи*.

Катарзично финале *Олимпа,* непоновљив је позоришни доживљај и невидљива, али чврста граница коју не може да пређе ниједан други медиј.

Али, није само телевизијски вечно гладни сиви вук, то јест медиј што незасито гута најновије вести, информативне емисије, репортаже, документарне програме, ријалити смеће, политичке дискусије, економска предвиђања, цртане филмове, стављајући се на услугу уметности театра покушао да га подјарми. Емил Зола желео је да *покори* театар тако што ће учинити да комад буде једнак књизи, и да гледалац види (представу – *прим. аут.*) као да чита неки натуралистички роман. Познати књижевник није успео а његов комад *Тереза Ракен* није имао никаквог успеха. Сасвим логично, јер је недостајало брехтовско уживљавање гледалаца у лица која обављају сценску радњу. И, још важније, тешко је разорити складан брак који вековима траје између књижевне уметности и уметности театра.

Та симбиоза, међутим, не постоји на релацији телевизија – уметност позоришта, јер *хладна* слика не може да дочара *топле* дамаре живог извођења представе.

Како год, опредељење за демонстрацију присуства у свету уметности посредством, нејчешће неадекватних, снимака театарских извођења очито није добро, нити тачно. Ако је жеља била да позоришне раднике представимо као агилне, храбре, довитљиве, способне, онда је експеримент успео, али то је већ било познато. Но, позоришту се не пише добро ако пречесто *иде у госте* телевизији, јер снимци позоришних представа само подсећају на театар, чак штете правом доживљају театра.

Верујем да је овај експеримент, у основи, заснован на доброј намери (знамо и да је пут у пакао поплочан добрим намерама), но грешка је почињена, те сада ваља бити опрезан да сурогат не замени оригинал. Ако је могло у априлу, позориште би могло и у новембру да *дође код нас*. Но, тај позив, у коначном, није лош ако би био искоришћен за артикулисање иницијативе о покретању позоришног телевизијског канала. Током ванредног стања било је, наиме, запажених телевизијских интервјуа са глумцима, редитељима, кореографима, а гледан је и серијал филозофског театра, па не би било рђаво таквом програму придодати и друге садржаје – од осмишљене најаве премијера, тематских дебата о стању у театру, о независним трупама, статусу балетских играча, преко анализа репертоара, па до прилично занемарене позоришне критике. Верујем да би такав канал имао пристојну гледаност, а позориште значајну подршку у смислу подстицања за одлазак на представе.

Нисам, међутим, сигуран да ће се овако нешто ускоро догодите, пре свега, јер ћемо с постепеном нормализацијом заборавити све добре идеје које смо имали током мучних дана чекања да карантин буде укинут. Нисам сигуран ни шта ће се у наредним месецима догодити с позориштем као институцијом, то јест када ће се под куполама Талијиног храма срести уметничка виртуозност и *вербални илузионизам и машта гледалаца.*

Нисам оптимиста, али не могу да замислим ситуацију да никад више не крочим у позориште. Ако се то несрећом и догоди, гледање позоришне представе на телевизији неће бити избор, јер верујем да ће, и поред свега, неки савремени Теспис дрчно стати на своја кола паркирана на тргу и за публику, која ће стајати на прописаној социјалној дистанци, одиграти своју представу; или ћемо се, храбри и неукротиви, жељни уметности позоришта, попут неке урбане гериле окупљати у подрумима и становима, где ће нам нека нова, једнако храбра, Власта Хромостова играти тужан комад о борби с анђелима.

Национални балет Чешке, Праг 2020, фото: Петер Давид Јосек

Пише > Небојша Брадић

Бацил се вратио

> “Бацил куге никада не умире и никад не нестаје, може десетинама година спавати у намештају и рубљу, стрпљиво чекати у собама, подрумима, сандуцима и марамицама и старим хартијама и може бити да ће дођи дан када ће на несрећу људи и њима за поуку, куга пробудити своје пацове и послати их да угину у каквом срећном граду.”
>
> (Албер Ками, *Куга*)

Париз је 1943. део нацистичке Немачке. То је подељени град. Један део његових становника гледа у Вишијевски режим, други у Покрет отпора, Де Гола и савезнике. То је раскршће различитих путева који су често супротстављени један другом. Да сте тада живели у Паризу, без обзира шта учинили, били бисте лично одговорни за будућност. Могли сте да постанете издајник, херој, фашиста, борац за слободу... Ово је истина о сваком времену, али било је посебно изражено средином 1943.

Бити жив, увек укључује и ризик од смрти, али за време рата више него икад. Људи које сте познавали били су ухапшени или убијени. Други су били колаборационисти. Хиљаде Јевреја су рутински сакупљени и послати у концентрационе логоре. То је био високи талас Холокауста. Стога, делује крајње необично то што је Ж. П. Сартр писао после рата: “Нисмо никада били тако слободни као за време окупације.”

Да би се разумела ова тачка гледишта, неопходно је да се заборави да је ослобођење Париза било 1944. и да се II светски рат завршио 1945. смрћу Хитлера и потпуним поразом сила Осовине. Другим речима, ми треба да напустимо сваку идеју историје. Дакле, то се још увек догађа. Ромел се предао у Северној Африци. Савезници су се искрцали у Италији. Совјети су кажњавали Немачку на Истоку.

Али, средином 1943. било је још увек могуће да рат оде у другом правцу. Ако сте живели у 1943, свеједно на чијој страни били, могли сте да се надате, молите, планирате, борите, дајете уверљиве изјаве, пророчанства и слично, али нисте имали јасну слику о томе како ће бити коначно подељене све карте у игри. Ко

би тада могао да се клади на предстојећи Хладни рат, или на подизање и пад Берлинског зида, као и каква ће бити улога САД у послератном периоду?

У роману *Човек у високом дворцу* Филип Дик описује Америку коју су заузели и поделили царски Јапан и нацистичка Немачка. Ово би могло да се третира као "алтернативна" историја, прича о ономе што је могло да се догоди да су ствари кренуле другачије. У *Отаџбини* Роберт Херис открива Немачку у којој су нацисти још увек на власти, где прослављају Хитлеров 75. рођендан, а у њиховој агенди још увек стоји Коначно решење.

Историчари називају ова хипотетична сценарија "противчињенична". У 1943. она уопште нису била противчињенична. Овакви исходи нису само били замисливи, они су могли да буду и остварени. У једној будућности Хитлер умире и нацисти су поражени. У другој, нема Дана Д, силе Осовине врше контраофанзиву и фашизам постепено опасује свет. Визија Џорџа Орвела о чизми која удара у ваше лице постаје истина. Ово су могуће будућности. Ништа није неизбежно. Можда ће свет доћи до свог краја. Можда и неће.

"Морам да бирам између прављења бомбе и концентрисања на филозофију. Ово је сурова несигурност", писао је Албер Ками. У оваквом времену, он је покушавао да напише роман о рату, *Куга*, у коме инвазија пацова проузрокује бубонску кугу у једном алжирском граду. Као што је Сартр у својој драми *Мува* алудирао на нацисте, Ками је измислио роман о бацилу куге. Обојица су морали да мисле на цензуру. Али, Ками није имао идеју како ће се завршити рат и, самим тим, његова књига. Недостајао му је крај. То му је правило велике потешкоће у писању. Одлучио је да направи отворени крај, у коме признаје да тако нешто може да се догоди у било које време.

У једном од својих писама, Ками је додао: "У сваком случају, најгоре од свега тек треба да дође". Ово стање незнања је део онога што је он уобичавао да зове "Апсурд". Ми желимо да све разјаснимо, каже Ками, да разумемо, да знамо – да живимо живот као да је он већ историја, али живот је апсурд, ништа није фиксирано; постоје алтернативни исходи. То је као да се налазите у соби у којој постоји велики број различитих врата и, у зависности од тога која врата отворите, ви ћете завршити у потпуно различитом свету. Или врата која неко други отвори за вас: врата која бисте ви радије држали затворена.

"Куће нису никада биле заштита. Гестапо је често изводио своја хапшења између поноћи и пет ујутро. Осећао се сваки тренутак у коме су врата могла да буду отворена и, заједно са хладном експлозијом, у стан ће ући део ноћи и тројица пријатних Немаца са револверима. Чак и онда када нисмо говорили о њима, чак и онда када нисмо мислили о њима, њихово присуство је било међу нама", писао је Сартр у *Под окупацијом*, сећајући се не само историјске епизоде него и расположења егзистенцијалне несигурности.

Приче се причају уназад, живот се живи унапред. Прича коју прича идиот, можда пуна буке и беса, не значи ништа. "Случај је завршен", пише експлицитно или имплицитно на крају сваке добре детективске приче. Проблем је решен, сва апсурдност је обрисана. Али, живот није такав. Случај није завршен. Живот је отворен. Свако је писац и може да настави да мења сценарио изнова. И то је део проблема. Има толико много писаца са својим заплетом и потпуно различитим крајевима, или без икаквог краја.

Ми не можемо да бирамо: морамо да живимо и причамо приче о томе. Слобода и стварање су једно. Писац није Бог. Књига је само закрпа састављена од питања, дилема и интерпретација. Она постоји и против свог аутора. Нико не може бити сигуран како ће се прича завршити, ако се заврши. На неки начин, она се још увек дешава.

Бацил се вратио.

Јавни простор амфитеатра у Сингапуру са наглашеним жутим ознакама за "социјалну дистанцу" фото: @natgeeoh(Instagram)

Марина Вујчић

Марина Вујчић

Рођена је 1966. у Трогиру. На Филозофском факултету у Загребу дипломирала је хрватски језик и југославенске књижевности.

Роман *Туђи живот* објављује 2010, а 2014. књигу драма *Умри женски* и роман *А онда је Божо кренуо испочетка*, који је 2015. ушао у ужи избор од четири хрватска наслова номинована за Европску награду за књижевност. Тај роман објављен је и у издању Нове књиге Подгорица 2016. Године 2015. објављује роман *Могла сам то бити ја*. У коауторству с Ивицом Иванишевићем 2016. објављује роман *Отпусно писмо*, 2017. роман *Питање анатомије*, 2019. роман *Педесет цигарета за Елену*, који 2020. објављује и издавачка кућа "Лагуна" у Србији.

Колумнисткиња је часописа *Cosmopolitan*. Живи и ради у Загребу.

НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА:

- 2006: Посебна награда публике на Анимафесту за анимирани филм *Кућица у крошњи*
- 2006: Награда за најбољи сценариј за филм *Кућица у крошњи* на Међународном фестивалу филма и видеа "Дуго село"
- 2014: Трећа Награда за драмско дело "Марин Држић", за драму *Умри женски*
- 2015: Стимулација Министарства културе РХ за роман *А онда је Божо кренуо испочетка*
- 2015: Номинација за Европску награду за књижевност за роман *А онда је Божо кренуо испочетка*
- 2015: Награда за најбољи необјављени роман на конкурсу В.Б.З-а и Тисак Медије за роман *Сусјед*
- 2016: Стимулација Министарства културе РХ за роман *Могла сам то бити ја*
- 2016: Трећа Награда за драмско дело "Марин Држић", за драму *Подморница*

Марина Вујчић

Подморница

ЛИЦА:

ЕМИЛ ЛАХОТСКИ, 82
ЕМА, 25
ПОЛАК, 35

Имају око тридесет година.

1. Њему је свеједно

Подрум. Знамо по високом прозору с решеткама, кроз који се виде ноге у пролазу. Емил Лахотски сједи у фотељи која је видјела и боље дане. Ема сједи на обичном столцу.

ЛАХОТСКИ: Значи, изабрао је вас.

ЕМА: Ето. (*Као да се испричава.*) Мене.

ЛАХОТСКИ: Је ли вам провјерио дикцију?

ЕМА: Не. Није.

ЛАХОТСКИ: Нисте морали нешто прочитати?

ЕМА: Господину Полаку? Не.

ЛАХОТСКИ: Па како је онда одлучио?

ЕМА: Збиља не знам. Само је рекао да сам добила посао.

ЛАХОТСКИ: Јесте ли видјели друге?

ЕМА: Друге?

ЛАХОТСКИ: Кандидате.

ЕМА: Не. Никога.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Можда су били у неко друго вријеме.

ЕМА: Могуће.

ЛАХОТСКИ: Иако… нисам чуо звоно ових дана.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Нешто му се на вама свидјело. Сигурно сте лијепи.

ЕМА: Па не знам, није ми изгледало…

ЛАХОТСКИ: Тако је то с њим. Никад није онако како изгледа.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Он увијек има неку своју рачуницу.

ЕМА: Не бих хтјела…

ЛАХОТСКИ: Нисте ви криви. Само сте тражили посао.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Али тако је могао узети било кога.

ЕМА: Ако ви мислите да ја нисам добар избор…

ЛАХОТСКИ: Не, не. Нема везе с вама. Вјеројатно му се није дало губити вријеме.

Станка.

ЕМА: У ствари, рекао је нешто. Рекао је да је пресудило то што у писму…

ЛАХОТСКИ: Писму?

ЕМА: Не знате за писмо?

ЛАХОТСКИ: Не.

ЕМА: У огласу је било наведено да за пријаву треба написати писмо. Минимално једну страницу. Руком.

ЛАХОТСКИ: И ви сте написали ту једну страницу?

ЕМА: Двије.

ЛАХОТСКИ: О чему сте писали?

ЕМА: Била сам увјерена да вам га је прочитао.

ЛАХОТСКИ: Није. (*Станка.*) А очито је то писмо пресудило.

ЕМА: Тако је и рекао. Да је пресудило то што сам била једина која у писму није растављала ријечи на крају ретка.

Станка.

ЛАХОТСКИ: То је рекао?

ЕМА: Да. Тим ријечима.

ЛАХОТСКИ: Значи, овдје сте због оних цртица које нисте употребљавали.

ЕМА: Чини се.

ЛАХОТСКИ: Нисте ви криви. Уосталом, свеједно је.

ЕМА: Свеједно?

ЛАХОТСКИ: Боље је да ми чита итко, него нитко, је ли тако?

ЕМА: То сигурно.

ЛАХОТСКИ: А зашто нисте растављали ријечи на крају ретка?

ЕМА: Увијек то не радим. Хоћу рећи… никад то не радим.

Лахотски шути.

ЕМА: Не волим цјепкати ријечи без потребе.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Ионако је свеједно.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: А глас вам је угодан.

ЕМА: Да вам сад нешто прочитам?

ЛАХОТСКИ: Има времена.

ЕМА: Господин Полак је рекао да смијем остати најдуље један сат.

ЛАХОТСКИ: Њега се не тиче што тај један сат радимо.

ЕМА: Можда бих вам ипак требала читати. У огласу је писало…

ЛАХОТСКИ: Пустите то. А што сте написали у том писму?

ЕМА: Представила сам се, онако опћенито.

ЛАХОТСКИ: Па представите се и мени. Рекао ми је једино да се зовете Ема.

ЕМА: Имам двадесет пет година. Магистрирала сам књижевност.

ЛАХОТСКИ: Магистрирала?

ЕМА: Да.

ЛАХОТСКИ: И јављате се на оглас за читање слијепцу?

ЕМА: Тешко је наћи прави посао. Хоћу рећи… редован, стални посао.

ЛАХОТСКИ: Значи, напустит ћете овај кад га нађете?

ЕМА: Увијек се може наћи сат времена, чак и да се запослим негдје. За читање поготово.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Читање. (*Станка.*) Рекли сте да сте написали двије странице. У писму.

ЕМА: Јесам, да.

ЛАХОТСКИ: Дупло више него је требало.

ЕМА: Није то било намјерно. Једноставно…

ЛАХОТСКИ: Не морате се испричавати.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ (*Самоиронично.*): Добар сам у невидљивоме.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Ево, сад њушим ваше књижевне амбиције.

ЕМА: Па… истина је да помало пискарам у слободно вријеме.

ЛАХОТСКИ: Можда ћете и о овоме једном писати.

ЕМА: Можда.

ЛАХОТСКИ: Будете ли икад писали о дјевојци која чита слијепцу, напишите да је према истинитом догађају.

ЕМА: Могла бих.

ЛАХОТСКИ: Имате слијепог старца, његовог скрбника који га се жели ријешити и дјевојку коју скрбник унајмљује да старцу чита, како се он не би морао њиме бавити. То је добра истинита прича.

ЕМА: Господин Полак вас се жели ријешити?

ЛАХОТСКИ: Њему је свеједно.

ЕМА: Господине Лахотски, због мене не бих хтјела…

ЛАХОТСКИ: Не морате се ви ништа бринути.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Говорим вам то само зато да вас поштедим илузија. Људи нису увијек онакви каквима се чине. Ни људи ни пуно тога другога.

Станка.

ЕМА: Желите ли да вам сад нешто прочитам?

ЛАХОТСКИ: Не.

ЕМА: Можда ипак… господин Полак је рекао…

ЛАХОТСКИ: Не морате се ви њега бојати. Напосљетку, ја вас плаћам. Односно, он вас плаћа мојим новцем.

Станка.

ЛАХОТСКИ: А нешто сте донијели?

ЕМА: Како мислите?

ЛАХОТСКИ: Неку књигу.

ЕМА: Нисам. Мислила сам да ћу вам читати књиге по вашем избору. Господин Полак није рекао…

Прекине је куцање.

2. Ни чекић ни књигу

Уђе Полак.

ПОЛАК: Све у реду?

Лахотски шути.

Нешто ипак мора нешто рећи.

ЕМА: Да, све је у реду.

ПОЛАК: Не читате?

ЕМА: Ево, баш се договарамо око тога.

ПОЛАК: Слободно узмите нешто с полице. Њему је свеједно.

Одлази.

ЛАХОТСКИ (*Опонаша Полака.*): Њему је свеједно.

ЕМА: Слободно ви изаберите.

ЛАХОТСКИ: Вама је свеједно?

ЕМА: Ја сам овдје због вас.

ЛАХОТСКИ: И због хонорара.

То није добро звучало.

ЛАХОТСКИ: Опростите.

ЕМА: Све је у реду.

ЛАХОТСКИ: Нисам то требао рећи. Сигурно вам је тешко, тако без посла, након свих тих година школовања.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Ја немам тих брига. Не сјећам се да сам их икад имао.

ЕМА: Складате ли још увијек?

ЛАХОТСКИ: Ви знате за моју глазбу?

ЕМА: Знам.

ЛАХОТСКИ: Мислио сам да тамо вани више нитко не зна за мене.

ЕМА: Немојте тако. Многи знају.

ЛАХОТСКИ: Изненадило ме да ви знате. Премлади сте.

ЕМА: Кад сам била мала, мајка ме тјерала да свирам. Неке су ваше складбе биле у програму код моје учитељице клавира.

ЛАХОТСКИ: Знате их одсвирати?

ЕМА: О, немојте, молим вас, нисам свирала сигурно десет година.

ЛАХОТСКИ: Сигурно сте ме мрзили, тада.

ЕМА: Мрзила сам учитељицу клавира, али ваше су ми се складбе свиђале. Нисам могла вјеровати кад сам видјела име на вратима.

ЛАХОТСКИ: Ха! Сад ми је јасно. Ви сте се мени дошли осветити.

ЕМА: Молим?!

ЛАХОТСКИ: Не будите тако озбиљни. (*Станка.*) Зар не би и то била добра истинита прича? Дјевојчица по казни мора свирати нечије складбе, и онда се, кад одрасте, долази осветити аутору. Дође с чекићем и разбије му клавијатуру.

ЕМА (*Смије се.*): Нисам понијела чекић.

ЛАХОТСКИ: Ни чекић ни књигу.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Кад већ могу ја бирати писца, изабрат ћу вас.

ЕМА: Како мислите – мене?

ЛАХОТСКИ: Па рекли сте да пишете.

ЕМА: Ма то вам је све недовршено. Саме скице.

ЛАХОТСКИ: Нема везе, направит ћемо размјену. Ја ћу вама свирати своје недовршене складбе, а ви ћете мени читати своја недовршена дјела.

ЕМА: Поштено.

ЛАХОТСКИ: Па можда нешто и довршимо.

ЕМА: То би било лијепо.

ЛАХОТСКИ: Сљедећи пут свакако нешто донесите.

Мрак.

3. Само је морам некако звати

Полак је дошао по послужавник с тањуром и прибором за јело. Лахотски убрусом брише уста.

ПОЛАК: А салата? Ништа?

ЛАХОТСКИ: Подморница.

ПОЛАК: Молим?

ЛАХОТСКИ: Ова соба у подруму. Као подморница је.

ПОЛАК: Па није баш да ти треба соба с погледом.

ЛАХОТСКИ: Не жалим се, само је морам некако звати.

Станка.

ПОЛАК: Значи, четири корака до клавира. Десно од наслоњача. До кревета исто четири, налијево. Радио ти је ту на столићу код наслоњача. Запамтио си?

ЛАХОТСКИ: Данас долази Ема?

ПОЛАК: Четвртак је. Ема долази понедјељком, сриједом и петком. Данас долази патронажна.

ЛАХОТСКИ: Она гњаваторица.

ПОЛАК: Не гунђај. Ни једна ти не ваља. Патронажна ти је гњаваторица, спремачица носи парфем који те иритира, Ема прескаче поглавља док чита. Тко би теби угодио.

ЛАХОТСКИ: Михаела је преспавала?

ПОЛАК: Преспавала.

ЛАХОТСКИ: Чуо сам је јутрос кад је силазила.

Полак шути.

ЛАХОТСКИ: А богме и синоћ. Добро би јој дошао пригушивач, тој твојој цури.

ПОЛАК (*Смије се.*): Лакше је да теби набавимо чепиће за уши.

ЛАХОТСКИ: Чепићи за уши, чепићи за очи. Још један мало већи за уста, и мирни сте.

ПОЛАК: Не заповиједај. Ја се не буним због клавира. Ни ја ни Михаела. А и одоздо је прегласан.

Лахотски напипа радио. Укључи га и одмах појача. Њему је разговор завршен. Полак узима гладањ и излази.

ПОЛАК: Други пут поједи салату.

Мрак.

4. Стопало странца

Лахотски свира. Ема на прстима улази и сједа. Не поздравља га да не прекине мелодију. Која траје неко вријеме.

ЛАХОТСКИ (*Још увијек свирајући.*): Јесте ли написали крај оној причи?

ЕМА: Чули сте кад сам ушла?

ЛАХОТСКИ (*Престаје свирати.*): Чуо сам вас још на улици. Корачате овако.

Одсвира јој њезин ход. Динамичну, готово ведру корачницу. Ема се смије, очито је да је иза њих већ неколико сусрета и да више нису странци.

ЕМА: Написала сам нешто, само не знам је ли то крај.

Лахотски устаје од клавира и полако превали она четири корака до наслоњача.

ЛАХОТСКИ: То се многима догађа. Да не знају кад је крај. Опћенито, не само у литератури. (*Станка.*) Слушам.

ЕМА (*Чита.*): "Није му рекла ништа. Пустила га је само на површину. Без свега онога. Без важног. Ако има слуха за њу, знат ће. Довољно ће бити да помисли како сватко кога сретнемо води неку битку о којој ништа не знамо, и да се запита која је њезина. Ако се не запита, опет ће то бити нешто плитко, нешто исто. Нешто чему се може чудити и сама."

Станка.

ЛАХОТСКИ: Зашто пишете у трећем, а не у првом лицу?

ЕМА: Ваљда требам приповједача.

ЛАХОТСКИ: Свађујете своју причу на другога. Ионако ће бити јасно да сте то ви.

ЕМА: Можда и нисам.

ЛАХОТСКИ: То видим чак и ја, који не видим. Да сте ви.

Ема се насмије.

ЛАХОТСКИ: Опет се смијете. То вам је други пут данас.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Мени понекад дође да се смијем, а онда се сјетим да нема никога. Није ли глупо смијати се сам?

ЕМА: Јесте ли и прије били сами?

ЛАХОТСКИ: Било је давно. Кад нисам био.

ЕМА: Схваћам.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Обзирни сте, не питате што се догодило.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Бојите се одговора. С правом.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Умрла је. Точније, погинула под котачима.

ЕМА: Жао ми је.

ЛАХОТСКИ: Имала је двадесет и седам, мало више него ви сад.

Ништа се ту не може рећи.

ЛАХОТСКИ: Замислите да сад умрете и да вас се педесет двије године касније нетко још увијек сјећа.

ЕМА: Звучи као лијепа смрт.

ЛАХОТСКИ: Као лијеп живот у смрти.

ЕМА: Како се звала?

ЛАХОТСКИ: Дуња.

Тренутак тишине.

ЛАХОТСКИ: "Нешто чему се може чудити и сама." То је била задња реченица?

ЕМА: Мислим, да.

ЛАХОТСКИ: Што иде даље?

ЕМА: Стопало.

ЛАХОТСКИ: Чије стопало?

ЕМА: Његово.

ЛАХОТСКИ: Слушам.

ЕМА: "Лежала је на десном боку, а он је пребацио лијеву ногу преко њезиних кољена. Имала је поглед на његово стопало. Изгледало је као стопало другог човјека, а не тога који је приљубљен уз њезина леђа. Стопало странца. Бојала се да ће, ако он проговори, чути непознат глас, или се само бојала да се ионако увијек ради о незнанцу."

Станка.

ЛАХОТСКИ: Он нема појма колико је добро изабрао.

ЕМА: Власник стопала?

ЛАХОТСКИ: Не. Полак. Мој скрбник. Иако… обојица су изабрали исто.

ЕМА: Можда ја нисам била у том кревету.

ЛАХОТСКИ: Ема, мени не морате мућати.

ЕМА: Мућам себи. Ваљда.

Станка.

ЛАХОТСКИ: А ја сам мислио да сам ја усамљен.

ЕМА: Ја сам мислила да нисам.

ЛАХОТСКИ: Чека ли вас код куће?

ЕМА: Тко?

ЛАХОТСКИ: Тај… који има стопало странца.

ЕМА: Да.

ЛАХОТСКИ: Није добро бити сам с неким.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Прочитајте сад тај дио у првом лицу.

ЕМА: Сигурни сте?

ЛАХОТСКИ: Посве сигуран.

ЕМА: "Лежала сам на десном боку, а он је пребацио лијеву ногу преко мојих кољена. Имала сам поглед на његово стопало. Изгледало је као стопало другог

човјека, а не тога који је приљубљен уз моја леђа. Стопало странца. Бојала сам се да ћу, ако он проговори, чути непознат глас, или сам се само бојала да се ионако увијек ради о незнанцу."

ЛАХОТСКИ: Ако се пожелите одселити, а немате камо, врата моје подморнице су вам широм отворена.

ЕМА (*Смије се.*): Хвала.

ЛАХОТСКИ (*Шапатом, враголасто.*): Само прије тога морамо убити мог скрбника.

ЕМА (*Такође тихо.*): Скухат ћемо му чај од олеандра.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Завршили сте причу. Ставите точку на њу, готова је. Можете још надописати једну реченицу. Рецимо: "Устала је из кревета, спакирала ствари и одселила слијепцу који је боље види."

Ема се смије.

Бука одозго. Ема подигне главу према плафону.

ЛАХОТСКИ: То вам је Михаела.

ЕМА: Михаела?

ЛАХОТСКИ: Његова дјевојка.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Та воли премјештати. (*Станка.*) И намјештај и људе.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Читајте ми још мало.

ЕМА: Истекло нам је вријеме, он ће сваки час покуцати.

ЛАХОТСКИ: Никад му се не омакне.

ЕМА: Никад. Ни минуту.

ЛАХОТСКИ (*Тихо.*): Олеандар.

ЕМА (*Још тише.*): Олеандар.

Куцање.

5. Држите се тога

Полак Ему испраћа с новчаницом.

ПОЛАК: Договор је био да ћете му читати. За то сте плаћени.

ЕМА: Па и читам му.

ПОЛАК: Ема, нисам глуп. А богме ни глух.

Ема шути.

ПОЛАК: Јасно ми је што покушавате.

ЕМА: Покушавам?!

ПОЛАК: Већ ми је преписао кућу, не трудите се.

ЕМА: Не занима ме никаква кућа.

ПОЛАК: Плаћени сте за читање, а не за увлачење под кожу. Држите се тога. Довиђења.

Мрак.

6. Иза капака

Лахотски у својој фотељи. Ема сједи на поду поред његових ногу.

ЛАХОТСКИ: Чујете ли?

ЕМА: Што?

ЛАХОТСКИ: Кораке.

ЕМА: Да, нетко је управо прошао.

ЛАХОТСКИ: Жена.

ЕМА: У високим потпетицама.

ЛАХОТСКИ: Наилази још једна. Затворите очи.

Послуша га. Кораци се приближавају, улазе у кадар решетки и удаљавају се.

ЕМА: Ова је ходала брже.

ЛАХОТСКИ: Бисте ли о њој могли написати причу?

ЕМА: О жени која је прошла?

ЛАХОТСКИ: Да.

ЕМА: Не знам чак ни какве су јој ципеле. Затворила сам очи.

ЛАХОТСКИ: Ја то никад не знам. (*Станка.*) Отворених очију можете видјети само видљиво.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Иза капака има свега. Ево, на примјер.

Сједа за клавир.

ЛАХОТСКИ (*Свира.*): Прва жена. Она иде љубавнику. Није да га воли, то је мушкарац из освете.

ЕМА: Стопало другог странца.

ЛАХОТСКИ: Управо тако. У торби носи вадичеп.

ЕМА: Вадичеп?

ЛАХОТСКИ (*Мелодија траје.*): Да. Наћи ће се у хотелу. Он је рекао да ће донијети вино, а она има мозак који предвиђа мушке погрешке. Сигурна је да није мислио на то чиме ће отворити бутељу.

ЕМА: Тај отварач је њезин мали женски адут. Један од.

ЛАХОТСКИ: Неће му одмах рећи да га има.

ЕМА: Пустит ће га да се узрује. Да закључи како је глуп.

ЛАХОТСКИ: Рећи ће му тек кад прими кваку на вратима.

ЕМА: Узнемирен јер мора опет проћи поред рецепције.

ЛАХОТСКИ: "Чекај!", рећи ће му тада.

ЕМА: "Додај ми торбицу."

ЛАХОТСКИ: Био је толико очаран што се сјетила понијети вадичеп да су прескочили вино.

ЕМА: Да им вадичеп није ни требао.

Мелодија успорава.

ЛАХОТСКИ: Сад ви. (*Започиње нову мелодију, бржу.*) Друга жена.

ЕМА: Друга жена жури кући. Не због мушкарца. Не због дјетета. Због мачка. Задржали су је на послу и сад се брине да је мачак прегладнио.

ЛАХОТСКИ: На каквом су је послу задржали?

ЕМА: Ради у Заводу за јавно здравство. Водитељица је течаја хигијенског минимума.

ЛАХОТСКИ: Хигијеничарка. Живи сама?

ЕМА: Само с мачком. Мачак се зове Адриано, по Адриану Челентану. Даница – тако јој је име – зна све његове канцоне.

Лахотски почиње свирати "Nata per me"[1] Адриана Челентана. Ема устане и плеше.

ЕМА (*Пјева.*): Non so Non mi importa perchè
Tu sei
Ritornata da me
Sei qui ora sono con te
Questo conta per me
Tu sei qui
Accanto a me, accanto a me.[2]

ЛАХОТСКИ: Accanto a me, accanto a me.

ЕМА: Тако пјева код куће. Сама. С дезодорансом умјесто микрофона. И мачак већ зна све Челентанове пјесме, мијауче их по своме.

ЛАХОТСКИ: Што још знамо о Даници?

ЕМА: Воли питу од вишања. Једном тједно иде на фризуру. Скупља врећице шећера из кафића. Има их пуну кошару, а све различите. Има педесет шест година, бившег мужа и одраслу кћер која живи у Единбургу.

ЛАХОТСКИ: И сусједа који оставља смеће пред вратима.

ЕМА: Који не задовољава хигијенски минимум.

Лахотски се гласно смије. Престаје свирати.

ЛАХОТСКИ: Ето видите. Имате већ двије приче.

ЕМА: Иза капака.

1) Рођена за мене

2) Не знам / Није ми важно јер / Ти си / Ми се вратила / Сада си овдје, с тобом сам / То ми је важно / Ти си ту / Покрај мене, покрај мене.

ЛАХОТСКИ: Све је иза капака. Каже ли вам икад нетко да сте слијепи код здравих очију, схватите то као комплимент.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Плесали сте малоприје.

ЕМА: Мало.

ЛАХОТСКИ: Треба плесати, Ема. Сваки дан.

Станка.

ЕМА: Господине Лахотски…

ЛАХОТСКИ: А зашто ви мене не зовете именом?

ЕМА: Емиле.

ЛАХОТСКИ: Е, тако је већ боље. Дуго то нисам чуо. Овај мој ме зове Стари већ петнаест година. (*Станка.*) Емиле… што?

ЕМА: Што кажете на шетњу? Можда би нам госп… овај ваш… допустио да који пут читамо вани умјесто унутра?

ЛАХОТСКИ: А што нам фали овдје? Вани сигурно нећу видјети ништа што не могу и овдје.

ЕМА: Мислила сам… мало зрака, разгибавања… због здравља.

ЛАХОТСКИ: Драга сте ви дјевојка.

ЕМА: Он вас никад не изведе?

ЛАХОТСКИ: Некад ме је изводио. Сад једва дођем од наслоњача до клавира.

Ема шути.

ЛАХОТСКИ: Сјећам се свијета, и могу вам рећи да ми нимало не недостаје. Боље га је замишљати по свом.

ЕМА: Из подморнице.

ЛАХОТСКИ: Да. Из дубине.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Имамо среће, нас двоје. Ја сам слијеп, а ви сте писац.

ЕМА: Можемо замислити што хоћемо.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Читајте ми мало.

ЕМА: Писала сам о вама. Уствари, о нама.

ЛАХОТСКИ: О, уобразит ћу се.

ЕМА: Било је и вријеме.

ЛАХОТСКИ: Чекајте да поправим фризуру.

Ема се смије.

ЛАХОТСКИ: Јесам.

ЕМА (*Чита.*): "Ходали су сатима."

ЛАХОТСКИ: Прво лице, Ема.

ЕМА: "Ходали смо сатима. Прва улица, друга, пета. Сто улица. Тржнице и чекаонице. Дворане и арене. Паркови и тргови. Тисуће људи, тисуће ногу и ципела, а ми невидљиви. Испробавали смо промatрање свијета иза капака, отворених очију. На његов начин, из мртвог кута у којем је све постојеће што није видљиво. Ноте у корацима других. Туга у садржају свијета. Неотплесани плесови људи које смо сусретали. Све се видјело. Путем ми је испричао стотину прича између редака, а најдуља је била она о мени. О дјевојци у трећем лицу која се у сну прави да је будна, а будна се прави да спава. Која плеше ријетко, а пише још чешће. Испричао ме без испричавања, као да је моје прво лице одувијек познавао. Као да смо туговали истовремено."

Глас се стишава док се простор замрачује.

Док се замрачује, сноп свјетла, ту негдје, освијетли Полака.

7. Демонстративно

Полак на изласку Еми шутке пружи новчаницу. "Хвала", каже Ема хладно и оде. Полак улази к Лахотском.

ПОЛАК: Што ти је читала данас?

ЛАХОТСКИ: 'Идиота'.

Полак демонстративно одлази.

8. Да хода мојим улицама и њуши

Лахотски свира. Уђе Ема. Лахотски престаје свирати, заустављa касетофон, вади из њега касету и пружа је Еми.

ЛАХОТСКИ: Снимио сам вам нешто. Имате какав стари касетофон?

ЕМА: Имам, вјеровали или не. Хвала вам.

ЛАХОТСКИ: Нова складба. Према корацима оне ваше, Данице. Оне што жури своме мачку и скупља врећице шећера.

ЕМА: Једном ћу о њој написати причу.

ЛАХОТСКИ: Онда ћете ми је прочитати.

ЕМА: Коме ћу ако не вама?

ЛАХОТСКИ: А не знам, можда оном вашем са стопалом странца.

ЕМА: Оставила сам га.

ЛАХОТСКИ: О?

ЕМА: Да.

ЛАХОТСКИ (*Шеретски.*): Не ваљда због мене?

Ема се смије.

ЕМА: Заправо да. Због вас. Направила сам тест.

ЛАХОТСКИ: Тест?

ЕМА: Да. Запитала сам се: "Бих ли била с овим човјеком да сам слијепа?" Чим сам затворила очи, нестало је све што нас је повезивало.

ЛАХОТСКИ: Значи, био је згодан?

Ема се гласно смије.

ЛАХОТСКИ: Можда ће сљедећи проћи на том тесту.

ЕМА: Можда.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Хвала вам што нисте стављали оне цртице. Што нисте растављали ријечи на крају ретка.

ЕМА (*Раздрагано.*): Да сам знала да ће ме то довести до вас, патентирала бих методу још и раније.

Бука одозго. Обоје дигну главе.

ЛАХОТСКИ: Барем знамо да није иза врата, нањуљених ушију.

ЕМА: Полак?

ЛАХОТСКИ: Да. Сваки пут кад одете, гунђам.

ЕМА: Ја бих могла остати и дуже, али…

ЛАХОТСКИ: Ма не, нисам то мислио. Гунђам њему. Против вас.

ЕМА: Против мене?

ЛАХОТСКИ: То је тактика. Кад би видио да сте ми драги, сигурно би вас отјерао. Није сто двадесет квадрата мала ствар.

ЕМА: Значи, драга сам вам?

ЛАХОТСКИ (*Враголасто.*): А ето, подносим вас.

ЕМА: Већ вам је нетко читао, овако као ја?

ЛАХОТСКИ: Нитко осим њега. Али то није дуго трајало. Брзо му је досадило.

ЕМА: Господин Полак вам је род?

ЛАХОТСКИ: Он ми је ништа.

ЕМА: Како онда…

ЛАХОТСКИ: Затекао се овдје кад сам изгубио вид. У соби коју сам изнајмљивао студентима. Нањушио је прилику и зграбио је.

Стanка.

ЛАХОТСКИ: То је било док сам се још осјећао беспомоћним у мраку. И док је он још био као мед и млијеко. Као син којег нисам имао. Прије уговора.

ЕМА: Сто двадесет квадрата? А ви живите овдје доље, у петнаест.

ЛАХОТСКИ: Рекао сам вам, Михаела воли премјештати ствари. (*Стanка.*) Клавир јој је био први на попису.

Стanка.

ЛАХОТСКИ: Али немају појма какву су ми услугу направили кад су ме смјестили овдје доље. Није да ми се слуша што раде у другој соби. А имам и телевизор. (*Показује на прозор.*) С изравним пријеносом. Додуше, немам слику, али имам тон.

ЕМА: И решетке.

ЛАХОТСКИ: Решетке су само у главама.

Стanка.

ЛАХОТСКИ: Сваки дан нешто. Знате што се јучер догодило?

ЕМА: Што?

ЛАХОТСКИ: Застала су двојица, баш ту, код прозора. Људи не помисле да има некога у подземљу па разговарају слободно.

ЕМА: Значи, опет имамо причу?

ЛАХОТСКИ: Да, само истиниту. "Не могу је више смислити", рекао је први другоме. Други га је питао што ће онда. Први је питао може ли му осигурати алиби за петак. Смије ли рећи тој својој, коју не може смислити, да њих двојица иду заједно ван. Јер он има планове с неком другом, коју може смислити. Други је онда био духовит. Рекао је да може, и питао: "Морам ли онда у петак дома замрачити прозоре?"

ЕМА (*Смије се.*): Видим, свега се ви овдје наслушате. И стварности и фикције.

ЛАХОТСКИ: Моја мала подморница. Пуно је муља на дну.

Стanка.

ЛАХОТСКИ: Баш муља. И прекјучер. Прекјучер је једна жена другој оговарала рођену кћер, као да би је хтјела замијенити. "Једе превише слатког. Не могу јој избити тај шећер из главе", рекла је. "А кад излази, нашминка се као да ће је нетко хтјети тако дебелу."

Стanка.

ЛАХОТСКИ: Да, свега се наслушам. Али нешто им је свима заједничко.

ЕМА: Што?

ЛАХОТСКИ: Мисле да им се ништа не може догодити. Да ће живјети сто година па имају право бити незадовољни бар педесет.

Стanка.

ЛАХОТСКИ: Нећете ми ништа читати данас?

ЕМА: Хоћу, али не своје. Донијела сам књигу коју читам.

ЛАХОТСКИ: Протестирам!

ЕМА: Свидјет ће вам се. А и нисам написала ништа ново.

ЛАХОТСКИ: Дат ћу вам отказ.

ЕМА (*Раздраīано.*): Само се усудите.

ЛАХОТСКИ: Но, но, читајте.

ЕМА (*Чита.*): "Каткад имам жељу да си одрежем нос. Па да, одрежем и пошаљем преко некога кући, да хода мојим улицама и њуши. Код Гогоља одбјегли нос ниједном ништа није помирисао. А мој би ходао и удисао познате мирисе. Ипак је чудно што мириси које сам некоћ запамтио не слабе, него постају јачи. Пролазим кроз парк, а ондје се од процвалих липа након кише не осјећа мирис, него мирис и пол! Ево наше сластичарнице – ванилија, цимет, чоколада. Мириси што допиру кроз отворене прозоре – свјеже самљевена кава. А ту пеку рибу. А ондје је искипјело млијеко. Нетко је сјео на прозорску дас-

ку и гули наранчу. Тако бих бескрајно ходао и мирисао и мирисао."[3)]

ЛАХОТСКИ: То ви мене хоћете наговорити на шетњу.

ЕМА: Прочитали сте ме.

ЛАХОТСКИ: Најбоље да ја лијепо одрежем свој нос па да га ви изведете.

ЕМА: Без вас не би било занимљиво.

ЛАХОТСКИ: Важно је да ви њушите. Ви сте писац.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Поклонит ћу вам нешто.

ЕМА: Мени?

ЛАХОТСКИ: Па нећу ваљда Михаели. Тамо… у ладици крај кревета.

Ема иде до ормарића, отвара ладицу.

ЛАХОТСКИ: То је задња књига коју сам читао сам.

ЕМА: Поезија?

ЛАХОТСКИ: Признајем. Немојте ме одати.

Ема се смије.

ЛАХОТСКИ: Отворите на тридесет трећој страници.

ЕМА (*Чита.*):

"Опет звона, степенице за свирање,
појединости на великом путу,
све заједно, све исто.

Врата улице вјетар односи.
Добро је што је живот био
сјена хаљине у којој се окретало тијело.[4)]

ЛАХОТСКИ: "Сјена хаљине у којој се окретало тијело."

Опет то куцање.

ЛАХОТСКИ (*Тихо.*): Понесите књигу. Ваша је.

Мрак.

3) Михаил Шишкин, *Писмовник*

4) Данијел Драгојевић, *Раздобље карбона*

9. То је само посао

Полак Еми на одласку шутке пружа новчаницу.

ПОЛАК: Нажалост, морамо вам смањити хонорар.

Ема шути.

ПОЛАК: Тешка су времена.

ЕМА (*Пркосно.*): Нема проблема. Ако треба, могу остајати дуже. Или долазити чешће. Без додатне накнаде.

ПОЛАК: О-хо. Ви сте оно рекли да ништа не покушавате?

ЕМА: Он треба друштво. Усамљен је.

ПОЛАК: То није ваша брига.

ЕМА: Зашто не би била? Жао ми га је.

ПОЛАК: Жао? Жао вам га је? Што желите рећи? Има најбољу могућу скрб. Сваки дан ставим му три оброка на стол. Сваки дан добије лијекове за тлак, за простату, за желудац. Патронажна сестра долази га окупати. Спремачица поспремити собу. Што мислите, тко се о томе брине? Појавите се два пута тједно са својим жврљотинама и мислите да прије вас није ни живио. Не умишљајте си да сте му важни.

Ема шути и мрзи га.

ПОЛАК: Не уносите се превише. То је само посао, госпођице. (*Станка.*) А посао се, као што знамо, може изгубити.

Мрак.

10. Тај сврaб

Ема стиже. Лахотски свира сјетну мелодију. Кад одсвира, заустави касетофон и даје Еми касету.

ЕМА: Нова прича? Хвала. И ја сам вама нешто донијела. Пружите руку.

Ставља му у руке дуњу. Лахотски је приноси носу и њуши. Онда је спусти на прса.

ЛАХОТСКИ: Мирис и пол. Хвала вам, Ема.

ЕМА: Нема на чему, Емиле.

ЛАХОТСКИ: Добра сте ви дјевојка.

Станка.

ЕМА: Слушала сам ону складбу коју сте ми прошли пут снимили. И написала нешто.

ЛАХОТСКИ: О Даници?

ЕМА: Мени то није била Даница.

ЛАХОТСКИ: Није?

ЕМА: Није.

Мало тишине.

ЕМА: Била ми је Дуња.

Још мало тишине. Лахотски сједа у фотељу шутке, али даје Еми знак руком да почне читати. Ема сједне на под поред његової наслоњача.

ЕМА (*Чита.*): "Имала сам двадесет и седам."

ЛАХОТСКИ: О-хо! Прво лице.

Станка.

ЕМА: "Те вечери обукла сам хаљину на закопчавање, ону коју сам имала кад смо први пут плесали. Закопчала сам пажљиво сваки гумб, не слутећи да ми је то посљедње одијевање. Тко зна како бих да сам знала. Можда бих обукла нешто што се навлачи преко главе. Можда се уопће не бих обукла. Можда бих изашла на улицу гола и грлила свакога кога сретнем. Пиљарице, студенте, уплакане дјевојчице, ознојене творничке раднике и жене у ниским ципелама. Све редом."

ЛАХОТСКИ: Била је кренула к мени.

ЕМА: "Замисли, има људи који се осјећају изневјерено због неважних ствари. Због погрешне временске прогнозе. Због цијене поврћа. Има људи који се закопчавају као да им је то гњаважа. Као да је моћи се закопчати мала ствар."

ЛАХОТСКИ: Назвала је прије него је кренула.

ЕМА: "Кад сам кренула, живцирао ме свраб на надланици. Досадан свраб. Помислила сам да је због синтетике, а онда се сјетила да га није било кад сам први пут обукла ту хаљину. Онда, кад смо плесали. Кад смо плесали као да нам се ништа лоше не може догодити."

ЛАХОТСКИ: Требали смо више плесати.

ЕМА: "Тај свраб, стварно ме живцирао. А он је задње што сам осјећала. Свраб на надланици, док прелазим улицу, прије него сам осјетила хладноћу плочника на лећима. Могла сам осјећати тисуће других, љепших, праведнијих ствари, које ће ме тамо угријати. Тамо на плочнику, гдје сам се само још успјела запитати како се с оног свијета некоме тко те чека јавља да не можеш доћи. Да нећеш доћи никад више."

Ема одлаже биљежницу. Станка.

ЛАХОТСКИ: Ема драга, можемо ли сад мало шутјети?

ЕМА: Можемо.

Наслони се на његова кољена. Након некоī времена.

ЛАХОТСКИ: Можете ли ми је снимити? На касету?

ЕМА: Дуњину причу?

ЕМА: Наравно.

ЛАХОТСКИ: Преснимите слободно неку моју. Имате их већ превише.

ЕМА: Не пада ми на памет. Преснимит ћу Челентана.

ЛАХОТСКИ: Ха! Nata pe me?

ЕМА: Nata per me.

Лахотски почне пјевушити. Ема му се прикључи.

ЕМА и **ЛАХОТСКИ**: Non so

Non mi importa perchè Tu sei
Ritornata da me
Sei qui ora sono con te Questo conta per me Tu sei qui
Accanto a me accanto a me.

ЛАХОТСКИ: Нетко буде рођен за тебе, а онда…

Куцање, опет. Мрак.

11. Од сира је

Полак с послужавником. Одозго се чује гласна музика. Нешто плесно.

ПОЛАК: Михаела је направила торту.

ЛАХОТСКИ: О. Ви горе нешто славите?

ПОЛАК: Трудна је.

ЛАХОТСКИ: Трудна. (*Станка.*) Честита ли се то?

ПОЛАК: Постат ћу тата. Требало би ти бити драго.

ЛАХОТСКИ: Значи, имат ћемо бебу.

ПОЛАК: Ми ћемо имати бебу.

ЛАХОТСКИ: Али она и беба ће бити ту, с нама, горе?

ПОЛАК: Хајде једи. Долази ти Ема ускоро.

ЛАХОТСКИ: Хоће ли и за њу бити торте?

ПОЛАК: А тврдиш да ти није драга.

ЛАХОТСКИ: И ти си ми био драг.

Станка.

ПОЛАК: Михаела каже да сте пјевали.

ЛАХОТСКИ: То је био радио.

ПОЛАК: Превише вјерујеш људима, Стари.

Станка. Бука одозго. Полак као да је хтио још нешто рећи, али одустаје.

ПОЛАК: Идем горе. Поједи торту. Од сира је.

Одлази.

12. Кад се појавиш

Ема и Лахотски стоје испод прозора с решеткама, леђима ослоњени на зид. Шуте и ослушкују. Чују се кораци и гласови у пролазу.

ЛАХОТСКИ: Јесте ли нешто уловили?

ЕМА: Само типфелере.

ЛАХОТСКИ: И ја. "ВјероВатно."

ЕМА: "СумЉам."

ЛАХОТСКИ: "БитИ ће."

ЕМА: "Најоптималније."

ЛАХОТСКИ: "Зато јер."

ЕМА: "Често пута."

ЕМА: "Волити."

ЛАХОТСКИ: "Обзиром."

ЕМА: Да су барем типфелери.

ЛАХОТСКИ: Знам.

ЕМА: Слушајте!

На неко вријеме утихну и нађуле уши.

ЛАХОТСКИ: Још једна која је остала без посла.

ЕМА: Класика. Поштеног јунака ни за лијек.

ЛАХОТСКИ: Морат ћемо опет нешто измислити, нема нам друге.

ЕМА: Ма само ћемо замислити. Можда уопће неће бити измишљотина.

ЛАХОТСКИ: Брзо учите.

ЕМА: Учила сам од најбољих.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Мислим да је овај већ прошао малопријe.

ЕМА: Враћа се истим путем.

ЛАХОТСКИ: Заборавио је понијети кишобран.

ЕМА: Али неће падати.

ЛАХОТСКИ: Он увијек очекује само најгоре. Увјерен је да ће падати ако не понесе кишобран. Ако га понесе, е онда неће.

ЕМА: Послије ће бити љут што није падало.

ЛАХОТСКИ: Што се узалуд враћао.

ЕМА: То је озбиљан типфелер.

ЛАХОТСКИ: А можда се враћа из сасвим других разлога.

ЕМА: Да још једном пољуби жену.

ЛАХОТСКИ: Да је изненади.

ЕМА: То би сви требали радити.

ЛАХОТСКИ: Никад не знаш.

Станка. Бука одозго.

ЛАХОТСКИ: Она је трудна.

ЕМА: Тко?

ЛАХОТСКИ: Михаела. Мислим да се уселила.

ЕМА: То значи да остајете овдје, у подруму?

ЛАХОТСКИ: Подрум… то звучи као да сам у затвору. Подморница је љепше. Од миља.

ЕМА: Ваша мала подморница.

ЛАХОТСККИ (*Замишљено. Лоше прикрива забринутост.*): Моја мала подморница.

Станка.

ЛАХОТСКИ: Читајте ми мало.

ЕМА: Из оне књиге?

ЛАХОТСКИ: Не. Из будуће књиге.

ЕМА: Ви баш вјерујете у мене.

ЛАХОТСКИ: Па нећу ваљда у себе. Погледајте ме. Ходајући реквијем.

ЕМА: Ма ви сте елегија.

ЛАХОТСКИ: То је само мало мање тужно.

ЕМА: Добро, онда будница. Мени свакако јесте.

ЛАХОТСКИ: Докажите. Да чујем што сте писали.

ЕМА: Прилично је интимно.

ЛАХОТСКИ: Било је и вријеме.

ЕМА (*Чита.*): "Упозоравам те: спремна сам те јако заволјети. Кад се појавиш. Понекад мислим да није важно, да те не чекам, а понекад, опет, да не радим ништа друго него се осврћем да ми не промакнеш. Вребам твоју сигналну ракету. Покрет који те одаје. Корак који ћу препознати међу стотинама других. Реченицу коју ћу чути у пролазу и онда се на мјесту укопати, знајући да си ти.

Кад се појавиш, требали бисмо плесати. Пуно бисмо требали плесати. Волјет ћу те на опип. На њух. У мраку. У четвртој димензији. И писат ћу ти писма, као сад, и онда кад будеш на центиметар од мене."

Након некоī времена.

ЛАХОТСКИ: А јесте ли ви за један плес, Ема?

Дирљив призор плеса дјевојке и старца који се једва креће, уз валцер с радија. Он не може видјети да она плаче.

Нису свјесни тоīа да је Полак ту неīдје, а можда и вири кроз одшкринута врата. Мрак.

13. Можда баш онај валцер

Полак улази у подрум. Као, премеће ствари. Поспрема невидљив неред. Оклијева с разīовором.

Лахотски држи радио у крилу. Чује се īлазба, можда баш онај валцер.

ПОЛАК: Што ти је читала данас?

Лахотски шути.

ПОЛАК: Више не прескаче поглавља?

Лахотски појача радио.

Полак при изласку залупи вратима.

14. Нема потребе

Полак дочекује Ему на улазним вратима.

ПОЛАК: Не требамо више ваше услуге.

ЕМА: Молим? Не вјерујем да се господин Лахотски слаже с тим.

ПОЛАК: Он не треба више ваше услуге.

ЕМА: У реду. Али желим се опростити с њим.

ПОЛАК: Нема потребе.

ЕМА: Има. Има потребе.

ПОЛАК: Због ом, Ема.

ЕМА: Молим вас. Пет минута.

Полак шути.

ЕМА: Минуту?

Полак јој затвара врата пред носом. Ема лупа по вратима. Узалуд.

15. Кад ти буде боље

Лахотски свира. Улази Полак. Можда му је и неугодно, али Михаела ово од њега очекује.

ПОЛАК: Јавила је да више неће долазити.

Лахотски шути, али почиње јаче ударати по клавијатури.

ПОЛАК (*Гласније.*): Да је нашла прави посао.

Полак иде према прозору с решеткама, затвара окно и навлачи застор. Заврће термостат на радијатору.

Лахотски свира све гласније.

ПОЛАК (*Сад већ мора викати.*): Наћи ћемо ти другу. Још бољу. Кад ти буде боље.

Лахотски немилице удара по клавијатури. Полак излази. Чим залупи вратима, Лахотски престаје свирати. Устаје и на полици напипа кутију с касетама. Сједа у наслоњач и ставља једну у касетофон. Зачује се Емин глас.

ЕМИН ГЛАС: "Тко зна како бих да сам знала. Можда бих обукла нешто што се навлачи преко главе. Можда се уопће не бих обукла. Можда бих изашла на улицу гола и грлила свакога кога сретнем. Пиљарице, студенте, уплакане дјевојчице, ознојене творничке раднике и жене у ниским ципелама. Све редом."

Кад се опет освијетли, видимо Ему извана на прозору с решеткама. Вири у подрум у којем Лахотског нема.

16. Којих није било и неће

Друга просторија. Тијесна и мала. Кревет, столић и радио – ништа више. Нема прозора с решеткама. Кад Полак уђе, Лахотски сједи на кревету.

ПОЛАК: Опет ништа ниси појео.

Лахотски шути.

Полак узима пун тањур и крене према вратима.

ЛАХОТСКИ: Хоћу доље!

ПОЛАК: Хладно је у подруму, треба поправити радијатор.

ЛАХОТСКИ: Требам клавир. Врати ме доље.

ПОЛАК: Клавир? Или можда прозор? Стварно си наиван, Стари. Заборавила те чим је нашла прави посао.

ЛАХОТСКИ: Врати ме у подморницу.

ПОЛАК: Стрпљења, Стари. Стрпљења.

Полак одлази. Лахотски напипа касетофон и покрене касету.

ЕМИН ГЛАС: "Кад би се могло постхумно писати писма. Наставити прекинуте разговоре. Надживјети смрт на папиру. О свему бих ти писала. О врућим кестенима који су мирисали на углу Илице и Гундулићеве кад си ме позвао у кино, о томе што сам пожељела кад смо бацали новчиће у зденац испред казалишта. Има дана које бих ти препричала као да их нисмо провели заједно. Али има и дана којих нема. Којих није било и неће. Дана који постоје само у писмима која никад неће бити прочитана."

ЛАХОТСКИ: Којих није било и неће.

А онда иде закашњела гласна реакција на Полака, према вратима.

ЛАХОТСКИ: Лажеш, идиоте! Лажеш!

Мрак.

17. То није могуће

Ема на прозору с решеткама, извана.

ЕМА: Емиле!

Нема одговора. Подрум је празан. Покушат ће још који пут. А онда ће звонити на вратима.

ПОЛАК: Што ви опет хоћете?

ЕМА: Видјети Емила.

ПОЛАК: О, Емила?

ЕМА: Господина Лахотског.

ПОЛАК: То није могуће.

ЕМА: Што сте му учинили?

ПОЛАК: Учинио? Престаните нас узнемиравати. Зват ћу полицију дођете ли још једном.

ЕМА: Ја ћу позвати полицију.

ПОЛАК: Да? И што ћете им рећи? Пријавит ћете ме јер сам вам дао отказ кад сам вас уловио у крађи?

ЕМА: У крађи?!

ПОЛАК: Да. Рецимо… примијетио сам да фали нешто златнине. Жличице од сребра. Неколико вриједних књига. Михаела има попис свега што недостаје. Слијепца је лако покрасти, или сте само ви тако мислили.

ЕМА: Ви сте зликовци!

Полак се кисело насмије.

18. Је ли то уопће кућа

Ема слуша једну од касета с глазбом коју јој је снимио Лахотски. И пише. То што пише долази нам у гласовима, или екран који је 'глумио' прозор с решеткама сад 'глуми' монитор на којем се исписује текст – или се комбинира једно с другим.

Препознајемо дијалоге које смо већ чули, и неке које нисмо.

ЛАХОТСКИ: Можда ћете и о овоме једном писати.

ЕМА: Можда.

ЛАХОТСКИ: Будете ли икад писали о дјевојци која чита слијепцу, напишите да је према истинитом догађају.

* * *

ЕМА: Послушајте ово. Није моје, него из 'праве' књиге. (*Чита.*) "Је ли нетко тко је мртав неколико тисућа година једнако мртав као нетко тко је умро прошле године? Постоји ли у царству сјена хијерархија у којој старији мртваци имају друкчији статус од дошљака које још није дотакнула вјечност, него још миришу на вријеме, на живот? Има ли стратешке разлике између мумије и трупла?"[5)]

ЛАХОТСКИ: Што ви мислите о томе? Има ли разлике?

ЕМА: Мислим да умрли остају заувијек млади. Ако су млади умрли.

ЛАХОТСКИ: Е онда сам закаснио с умирањем!

ЕМА: Баш ми је драго да јесте.

* * *

ЛАХОТСКИ: Имамо среће, нас двоје. Ја сам слијеп, а ви сте писац.

ЕМА: Можемо замислити што хоћемо.

* * *

ЕМА: Ово ћете препознати. Из књиге је коју сте ми поклонили.

(*Чита.*) "Добро би било да ова кућа има врата,
добро би било да ова кућа има прозоре.
Јер да има врата и да има прозоре,
у њу би се могло ући и из ње изаћи,
погледати кроз прозоре, отворити их и затворити."

5) Цеес Нотебоом, *Писма Посејдону*

Лахотски зна пјесму па јој се придружује.

ЛАХОТСКИ и **ЕМА** (*Заједно или наизмјенице.*):

"Била би то свијетла, зрачна
и пространа кућа, по потреби и тамна.
Овако, без врата и прозора, у великој смо неприлици.
Гледамо је и не знамо је ли то уопће кућа или нешто друго
с непознатим именом и обликом."[6)]

Глазба их надгласава. Мрак.

19. Што не кажеш

Лахотски с касетофоном у крилу, и даље у мрској просторији која нема прозор с решеткама. Тањур пред њим је опет нетакнут. Улази Полак.

ПОЛАК: Опет ништа?

Лахотски шути.

ПОЛАК: Теби се баш жури. Што не кажеш. Па да ти лијепо скухам чај од олеандра. (*Нацери се нервозно.*)

Полак узме послужавник и оде.

Чим оде, Лахотски укључи касетофон.

ЕМИН ГЛАС: "Могла сам осјећати тисуће других, љепших, праведнијих ствари, које ће ме тамо угријати. Тамо на плочнику, гдје сам се само још успјела запитати како се с оног свијета некоме тко те чека јавља да не можеш доћи. Да нећеш доћи никад више."

Заустави касетофон. Станка.

ЛАХОТСКИ: Никад више. *Мрак.*

6) Данијел Драгојевић, *Негдје*

20. У два свијета

У два свијета, паралелно, пратимо Лахотског и Ему. Она пише уз глазбу коју јој је Лахотски снимао, а код Лахотског Полак у неколико наврата износи нетакнуте тањуре с храном.

Ема затим ставља касету у касетофон и снима.

ЕМА: Написала сам је, Емиле.

21. Олеандар

Полак улази са жутом поштанском омотницом. Лахотски је испружен на кревету. Непомичан, отворених очију. Можда нас је напустио, а можда је још увијек ту.

ПОЛАК: Стигла ти је пошта, Стари.

Полак отвара омотницу. Извади касету.

ПОЛАК: О, па то је од твоје пријатељице! Штета. Могао си још мало причекати.

Полак ставља касету у касетофон.

ЕМИН ГЛАС: Написала сам је, Емиле. Причу о дјевојци која чита слијепцу. Уствари, причу о слијепцу којему дјевојка чита.

Полак зауставља и мало премота.

ЕМИН ГЛАС: Путем ми је испричао стотину прича између редака, а најдуља је била она о мени. О дјевојци у трећем лицу која се у сну прави да је будна, а будна се прави да спава. Његовом подморницом допутовала сам у своје прво лице, широм затворених очију.

Опет зауставља и мало премота.

ЛАХОТСКИ: Значи, изабрао је вас.

ЕМА: Ето. Мене.

ЛАХОТСКИ: Је ли вам провјерио дикцију?

ЕМА: Не. Није.

ЛАХОТСКИ: Нисте морали нешто прочитати?

ЕМА: Господину Полаку? Не.

ЛАХОТСКИ: Па како је онда одлучио?

Још мало премота.

ЕМА: Господин Полак вас се жели ријешити?

ЛАХОТСКИ: Њему је свеједно.

Полак бијесно заустави касету. Извади је и баци на под. Онда се усхода по соби, гледајући повремено касету на поду као да с њом нијемо комуницира. Подигне је, врати у касетофон и још мало премота.

ЛАХОТСКИ: Ако се пожелите одселити, а немате камо, врата моје подморнице су вам широм отворена.

ЕМА (*Смије се.*): Хвала.

ЛАХОТСКИ (*Шапатом, вратоласто.*): Само прије тога морамо убити мог скрбника.

ЕМА (*Такође тихо.*): Скухат ћемо му чај од олеандра.

Полак стисне СТОП.

ПОЛАК (*Усиљено, као да није сигуран у властиту злоћу и као да већ слути будући осјећај кривње.*): Ха, ха. Олеандар.

Вади касету из касетофона и повуче из ње врпцу. Стотину таквих врпци, као киша, пада на позорницу.

Застор

КРАЈ

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / Марина Вујчић, "Подморница"

Прича о девојци која чита слепом

Драма *Подморница* хрватске драматуршкиње Марине Вујчић је занимљив и потентан литерарни предложак за театарску инсценацију, пре свега због доминантне једноставности сценских потреба и условности, док у изражајној структури садржи неколико нивоа драматуршке променљивости која, свака за себе, може бити значајан редитељски/глумачки изазов.

У основи прича у овој драми је лако доступна – не само што је ововремена него су многи од нас чули за *такве случајеве* и примере. Судар светова у драмској сторији Марине Вујчић је препознатљив и на *прву лопту* баналан. Емил Лахотски, слепи пијаниста, представник је генерације васпитаних и коректних људи, финих манира, оданих уметности и вредностима времена које је очито заувек прошло, док је насупрот њему Полак, тридесетпетогодишњи тајкун, оличење нашег доба, прагматичности, бескрупулозности, брзих одлука, нервозе, мамурлука моћи и опијености властитом свемогућношћу. Између њих је Ема, двадесетпетогодишња девојка, која још нема трасиран животни, па тако ни уметнички пут. Ема, трагајући за собом, не само што читајући слепом уметнику зарађује за живот већ својом добротом успева да промени и оплемени његове дане на заласку живота. У том правилном троуглу: искуство/уметност, бескрупулозност/прагматичност и невиност/трагалаштво, конструисан је заплет драмске приче, чије разрешење можда делује у одређеном смислу неочекивано или чак и нејасно, јер наводи на низ асоцијација, али због тога отвара доста могућности за домаштавање.

Драма *Подморница* написана је добрим стилом и језиком јасним за сценско ишчитавање. Дијалози су динамични, занимљиви, животни, ослобођени непотребних поштапалица или реченица које служе за *куповање времена*. Јасно одражавају карактере ликова који их изговарају, чинећи од њих од самог почетка комада засебне ентитете, што додатно помаже у разрешењу приче.

Посебно ваља нагласити вешту и зналачку употребу књижевних пасажа који су саставни део дијалога, радње и заплета, али не оптерећују основну структуру жанра.

Због свега овога драма *Подморница* Марине Вујчић намеће се као значајан театарски материјал, практичан и интригантан за сценско ишчитавање, поготово данас, после скорашњег горког и туробног искуства живота под посебним условима. Ова драмска прича добар је пример како гетоизованој особи, човеку приморану да остане затворен у свом стану, у кући, у соби без дневног светла, у сутерену, у "подморници", не може недостајати готово ништа ако успе да пронађе смисао сопственог трајања.

У сусрет 65. Стеријином позорју

Сцена

65. Стеријино позорје: Извештај селектора

Стварност – чуднија од маште

стеријино позорје

Позоришта у Србији завршавају сезону 2019/2020. у знаку дубоке егзистенцијалне кризе, али, исто тако, барем кад говоримо о најрелевантнијем што су ова позоришта изнедрила, у знаку повишене уметничке и друштвене самосвести. У чему се састоји овај (привидни) парадокс?

Највидљивију страну кризе откривају квантитативни показатељи. Чињеници да је – како кажу мериторне анализе – број изведених премијера уопште у 2019. био на историјском минимуму, одговара, нажалост, ситуација у сезони 2019/2020. – како у погледу укупне "домаће продукције", тако и када је реч о праизведбама савремених домаћих драма. Наиме, за разлику од претходне сезоне, када су реализоване педесет две домаће продукције, од чега тридесет пет спадају у праизведбе, у овом раздобљу број домаћих продукција пао је на тридесет осам – од чега су двадесет седам праизведбе домаћег драмског текста, концепта, или, пак, драматизације домаће прозе.

Очигледно је да је кризном стању допринело погоршање финансијских прилика (нередовни или мањи буџети), као и организационо-структурне тешкоће (немогућност запошљавања стручних и уметничких профила, уметничка уравниловка), али главни проблем (и даље) је одсуство дугорочних (понекад и краткорочних) репертоарских концепција. Ово одсуство проузрокује, између осталог, и невероватне осцилације у сценској присутности савремене домаће драме – од доминантне струје до готово епизодне улоге током годину дана. Тако, у протеклој сезони сведочили смо сценском представљању тек двају условно нових ауторских имена (Сташа Бајац, Димитрије Коканов) и двају правих дебитаната (Огњен Петковић, Исидора Милосављевић) – а релативну противтежу овој оскудици чине ретка успешна остварења из новог таласа драматизација. Најзад, ни неколико етаблираних или релативно афирмисаних аутора није понудило драмске предлошке које би одликовала самосвојност – крећући се од непробојне езотеричности (*Ливада пуна шаме* Милене Марковић), до директне, једнодимензионалне актуелизације (*Шумадија* Филипа Вујошевића).

Ипак, премда је низ институционалних устројстава, планова и фактора деловао на штету протекле позоришне сезоне, она се није завршила катастрофално

– штавише, сматрам да је надмашила ниво просечне. И то претежно захваљујући деловању оних неинституционалних, ауторских чинилаца – тачније, стваралаца специфичних ставова или афинитета. Суочени са многобројним видовима кризе, ови аутори су, уместо да се препусте ескапистичкој игри форми, стилова и "концепата" као удобнијем решењу, одабрали много ризичнији и тежи пут: вођени страшћу и самосвешћу, окренули су се *стварности* – као конкретној инспирацији, поводу, материјалу или (активном) саговорнику. Иако сва драмска и сценска настојања аутора који су кренули овим путем нису била подједнако успешна, она су нам, у већини случајева, предочила узбудљиву, горку, често шокантну "мапу" видова стварности у којој живимо или која живи у нама: *историјску стварност* (страдања невиних у ратовима, мучно сазревање појединца усред светских ломова); *стварност концлогора и геноцида*; *медијски посредовану стварност* (културолошки феномени, репрезентативне биографије); *стварност горућих социјалних напетости* (незапосленост, штрајкови); и, најзад, *стварност човека и природе у окружењу терора технологије и цивилизације*. Заузимајући ангажован критички став наспрам друштва, аутори овог усмерења истовремено одбацују манихејску позицију позоришта као носиоца узвишене чистоте и моралне надмоћи, показујући га, *самосвесно и страсно*, као "разбијено огледало" – то јест, сведока али и саучесника друштвених заблуда и странпутица стварности. Управо аутентичност сразмере страсти и самосвести у конкретном дијалогу позоришта са стварношћу, било је мерило на основу којег сам одлучио да за такмичарску селекцију 65. Стеријиног позорја предложим следеће наслове:

СМЕДЕРЕВО 1941. – писац и режија Ана Ђорђевић; Српско народно позориште Нови Сад (Србија)

Полазећи од трагичног историјског догађаја (страдање ансамбла Српског народног позоришта у експлозији смедеревског стоваришта муниције, јуна 1941), чију хронологију само привидно следи, Ана Ђорђевић развија кроз сложени али модерно течни текстуални наратив, параболу о трима световима – историјском, интимном и позоришном. Надграђујући овакву ситуацију редитељском поставком у којој се пулсирајућа сведеност емоција убедљиво усклађује са симболичним акцентима, ауторка успева да кроз спајање, али и међусобну релативизацију поменутих светова предочи идеју о праштању као јединој могућности опстанка појединца и театра.

РАДНИЧКА ХРОНИКА – писац Петар Михајловић, режија Вељко Мићуновић; Народно позориште/Narodno kazalište/Népszíház Суботица (Србија)

Драму Петра Михајловића, фрагментарно устројену повест о личним и општим искушењима наше сурове транзиције и криминалне приватизације, редитељ Вељко Мићуновић, у сарадњи са драматургом Слободаном Обрадовићем, ревитализује у изузетно динамичном, наглашено сатиричном и антиилузионистичком "кључу". Унутар визуелно атрактивног окружења, редитељска поставка суверено комбинује гротескно вишегласје радничког хора са потресним исповестима појединаца, кошмарним репетицијама друштвене манипулације и сатиричним набојем мелодрамски интониране музичке матрице.

МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ – писац Душан Ковачевић, режија Паоло Мађели; Magyar Színház Будимпешта (Мађарска)

У једној од највреднијих поставки Ковачевићевог култног комада у последњих четврт века, Паоло Мађели, уз помоћ драматуршкиње Жељке Удовичић и компактног, разиграног ансамбла будимпештанског Мађарског позоришта, успева у нимало лаком задатку. Не занемарујући савремене акценте повести о старијим припадницима породице Топаловић – Лакију, Милутину, Аксентију – као "трговцима смрћу" (повести која и

у овим данима буди језиве асоцијације), Мађели је на оригиналан начин продубљује, стављајући у први план – кроз суверену мешавину црног хумора, гротеске и апсурда – подједнако паразитско живљење млађе, расипничке генерације, дезоријентисане и загушене алкохолом, кокаином и цинизмом.

SEMPER IDEM – писац Ђорђе Лебовић, драматизација и режија Горчин Стојановић; Народно позориште Сомбор (Србија)

Упризорење Лебовићевог апартног, потресног и полифонијски устројеног романа-исповести, којег се подухватио Горчин Стојановић, представља остварење епског замаха не само у погледу сценског трајања него и као успешно сучељавање развоја унутрашњег живота појединца (јунака, наратора) како са бизарним, али пријатељским енергијама породице и варошког окружења, тако и са све ризичнијим и, у крајњој инстанци, кобним силама Историје. Постављајући гетеовски интонирану повест о очовечењу путем спознаје света, Стојановић суптилно, вишеслојно и темељно открива вечност (враћања) зла као наличје таквог очовечења.

КРЕТАЊЕ – писац Димитрије Коканов, режија Јована Томић; Битеф театар Београд (Србија)

Текст Димитрија Коканова, уобличен као низ од пет паралелних/укрштених монолошких исказа о репрезентативним ситуацијама угрожености које намеће савремени свет, а сагледаних са позиција "тела" као псеудоактера, један је од првих аутентичних предложака намењених "имерзивној" позоришној стратегији. Пронашавши праву сразмеру идентификације и дистанце, критичности и интроспекције, редитељка Јована Томић доследно помера границе сценске илузије, али и степен укључености гледалаца (сврстаних у пет група што различитим редоследом учествују у пет призора) како би нас, кроз супротности као што су "прошлост–будућност", "људско–машинско" или "споља–изнутра", константно одржавала у тензији између саосећања и отпора – тензији која у завршном, заједничком обреду извођача и публике допушта само тренутно олакшање.

ЛЕПА БРЕНА ПРОЈЕКТ – писци Ведрана Клепица, Маја Пелевић, Олга Димитријевић, Тања Шљивар, Слободан Обрадовић, концепт и режија Владимир Алексић и Олга Димитријевић; Битеф театар Београд (Србија)

У оквиру несвакидашњег драмског мозаика, тематизујући различите аспекте биографије, харизме и културолошке функције култне фолк-певачице, група наших истакнутих списатеља млађе генерације, уобличава потресну "унутрашњу повест" бивше (југословенске) заједнице, њених компромитованих идеала, али и њених (наших?) још живих утопијских чежњи. Од Брене градитељства и Брене бизнисменке, преко Брене песме, до Брене Југословенке и Брене сексуалности, дискретна, симболички слојевита режија, која жанровском заиграношћу отвара креативни простор групи сјајних глумица, претвара један парабиографски сценски есеј у баладу о слободи која се увек изнова губи, али никада не заборавља.

КО ЈЕ УБИО ЏЕНИС ЏОПЛИН? – писац Тијана Грумић, режија Соња Петровић; Српско народно позориште и Омладинска престоница Европе, ОПЕНС, Нови Сад (Србија)

Трагичност судбине легендарне рок-певачице постала је за ауторски тандем Тијана Грумић–Соња Петровић захвалан повод за метафоричко уобличење тезе о кризној тачки сваке (модерне) "изгубљене генерације". С друге стране, експлозивна мешавина необузданости и креативности стварне (и медијски посредоване) Џенис Џоплин, послужила је ауторкама као узбудљиво полазиште за потресну, слојевиту сценску "рок-баладу", унутар које својеврсна драматургија "уживо" извођених песама култне интерпретаторке постаје и *драмски равноправан* елемент сценског збивања – не на последњем месту захваљујући изузетном

глумачком и певачком потенцијалу двеју интерпретаторки Ценискиног лика.

ГУСТАВ ЈЕ КРИВ ЗА СВЕ – концепт и режија Кокан Младеновић; Позориште "Деже Костолањи"/Kosztolányi Dezső Суботица (Србија)

У намери да предочи – углавном трагикомичну – одговорност "малог човека" за велике социјалне или идеолошке деформације, али и за сопствено поробљавање, Кокан Младеновић је посегао за Густавом, познатим ликом из мађарског цртаног филма осамдесетих година прошлог века. Нижући, посредством духовитих асоцијација, ефектног мизансцена, а пре свега помереног "немуштог језика", архетипске призоре из претпостављеног данашњег Густавовог живљења, Младеновић уобличава провокативну, раскошну пародију, у распону од хуморне "арлекинијаде" до карикатуре и гротеске, у којој се, нажалост или на срећу, са срамотним уживањем препознајемо.

НЕТАКМИЧАРСКА МЕЂУНАРОДНА СЕЛЕКЦИЈА "КРУГОВИ"

Стицајем околности, након процеса одабирања представа за програм "Кругови", током којег сам видео укупно девет представа из Немачке, Северне Македоније, Русије, Хрватске, Литваније и Босне и Херцеговине, у коначном избору нашла су се три остварења која, на различите начине, артикулишу поједине видове конкретног "дијалога" између стварности и позоришта.

ЈЕДВАНОСИМСОБОАКАЛОМИСТОБО – писци Нејра Бабић, Алеш Курт, режија Алеш Курт; Сарајевски ратни театар САРТР, Сарајево (Босна и Херцеговина)

Повезивањем горућег питања свих земаља "ексју" региона "Због чега млади напуштају своју земљу?" са (данас) наизглед не тако важним питањем "Због чега смо уопште (вековима) овде остајали", аутори ове, на стварним исповестима засноване, а крајње илузионистичке, "сирове", али метафорички и жанровски префињене представе успевају да истовремено створе утисак апсурдног карневала, али и мелодраме коју не компромитује оптимизам.

СЕМИНАРИСТИ: ШРЕДИНГЕРОВ БОГ (БУРСАКИ: БОГ ШРЁДИНГЕРА) – драматургија и режија Јурај Шехватов; Театр.doc Москва (Русија)

Дајући оригиналан допринос стратегијама "документарног позоришта", карактеристичним за овај московски позоришни колектив, Јурај Шехватов употребљава, артикулише и тумачи исповести (актуелних и бивших) студената православне теологије. Хорска вишегласја проткана иронијом, потресне или бизарне индивидуалне исповести, видео-клипови као елементи дистанцирања и атмосфере – све су то димензије зачудног сценског "раствора" из којега, са мање или више непосредности, израњају универзалнија питања: однос појединца и система, искушења (не)припадања колективу и, коначно, проблем могућности самоспознаје.

EICHMANN U JERUZALEMU – концепт и режија Јернеј Лоренци; Загребачко казалиште младих Загреб (Хрватска)

Употребљавајући као драгоцени (вергилијевски) водич чувену студију Хане Арент "Ајхман у Јерусалиму: извештај о баналности зла", Јернеј Лоренци нас – најпре посредством Ајхманове чудовишне судбине "техничара Холокауста", потом његовог (по "замаху" мањег, но не мање чудовишног) аналогона Артуковића, и, најзад, кроз "одјеке" Јасеновца који се распростиру чак и преко индивидуалних биографија стварних актера представе – уводи, са страшном једноставношћу и непојмљивом снагом, у последњу од свих Великих Приповести, *повест о Злу, у нама.* Успевши да на опасној и опчињавајућој размеђи позоришног и животног пробуди у својим глумачким сарадницима њима самима непознате просторе, у којима се срећу индиви-

дуална снага и универзални страх, Лоренци успева да се неумрлој баналности Зла одупре помоћу здружених енергија живота и имагинације.

*

Предлажем да у част награђених, на завршетку 65. Стеријиног позорја, 3. јуна, Камерни театар 55 Сарајево одигра представу **СЈЕЋАШ ЛИ СЕ ДОЛИ БЕЛ**, по тексту Абдулаха Сидрана, у режији Кокана Младеновића.

Светислав Јованов, драматург
У Новом Саду, 18. марта 2020.

Као посебан сегмент селекције, прилажем представе које је за оф програм **ДРУГА СЦЕНА** одабрала помоћница селектора Ивона Јањић.

ДРУГА СЦЕНА (OFF-ПРОГРАМ)

Од почетка сезоне до средине марта имала сам прилику и задовољство да пратим све оне позоришне догађаје који се углавом одвијају испод радара главних позоришних тенденција српског позоришта, покушавајући да одаберем две представе које би најбоље припадале Другој сцени: да поседују суштински другачији приступ позоришном изразу, како на плану представљања, тако и на плану артикулације значења. Тако сам у овој потрази дошла до око двадесет представа најразличитијег садржаја и квалитета, од стриктно наративних структура до визуелних *durational* (*У њега верујемо*, Ивана Ивковић). Међутим, као најупадљивији отклон од уобичајеног, издвојила бих две невербалне представе, које заобилазе уске али устаљене жанровске и наративне оквире, али остају укорењене, на овај или онај начин, у савремено српско друштво.

НИКО И НИШТА – режија Ана Поповић; Пулс театар Лазаревац

Начелно базирајући представу на мемоарима Џорџа Орвела *Нико и ништа у Паризу и Лондону*, али тражећи инспирацију најпре у данашњици, Ана Поповић приказује живот на ободу друштва, на ободу великих градова. Ово остварење физичког театра уместо речима, друштвену критику, пре свега капитализма и транзиције, артикулише плесом, телесним гестовима, ритмом и темпом. Стриктно позоришни оквири заобилазе се већ у избору извођача, међу којима су, поред глумице, још циркуска акробаткиња, те плесачица и перкусиониста. Иако је линија друштвене субверзије јака и јасна, она није и једина; *Нико и ништа* приказује једноставне али дирљиве и присне међусобне односе са маргине трију жена које упорно одбијају да се повинују модерним сновима, ма колико они били привлачни.

ПОВРАТАК, режија Дејвид Глас, Српско народно позориште Нови Сад

У сарадњи са осам глумица и глумаца, Дејвид Глас испитује утицај насиља, нарочито колективне насилне прошлости, на живот потоњих генерација. Узимајући трауму и заоставштину као темељ овог приказа, ансамбл даје чисто визуелно, инвентивно остварење које обрађује сијасет узрока и последица појединачне и колективне агресије. Како је ова представа настала у двогодишњем процесу заједничког рада, она није некакав једноставно имплементиран концепт, већ пажљиви приказ дубоко утемељеног духа прошлости и садашњости.

Ивона Јањић, позоришна критичарка
У Београду, 18. марта 2020.

Разговарао > Александар Милосављевић

Интервју: Светислав Јованов, селектор 65. Стеријиног позорја

На травњаку између тенка и Кафкине бисте

Светислав Јованов

У нашем театарском животу мало је драматурга, редитеља, театролога, позоришних критичара, креатора репертоара или пасионираних љубитеља позоришта који с толиком истрајношћу, па и страшћу, читају огромне количине нових драмских текстова као што је то случај са Светиславом Јовановим, актуелним селектором Стеријиног позорја.

Тешко је одгонетнути да ли је ово Јовановљево непрестано читање драма последица његовог "минулог стажа", када их је читао као драматург на представама, у позориштима и на телевизији (креатор репертоара), кад је писао своје драме и драматизације, "похађао" пробе на које би га позивали редитељи с разних страна (али и глумци незадовољни што им редитељи не дају одговоре на сва питања), да ли је то читање последица чињеници да безмало свакодневно добија ново драмско штиво с молбом да искаже своје мишљење, или је оно пак део његовог још увек веома активног театролошког ангажмана који подразумева потребу да остане "у форми" и обезбеди материјал за нове студије и есеје. (Премда, Јовановљеви пријатељи не искључују ни његову личну радозналост као примарни мотив за читање.) Тек, Светислав Јованов је један од наших несумњиво најинформисанијих познавалаца актуелног стања у овдашњем свету драмског стваралаштва. И не само нашег, српског, него и много ширег, јер драмске текстове добија са свих простора некадашње Југославије, а драме чита и на енглеском или немачком, тако да има прилично прецизно формирану такозвану ширу слику.

Због свега тога, овај разговор се неће тицати само Јовановљевог селекторског одабира, него ће се дотаћи и те "шире слике", а зарад покушаја да позиционирамо "домаћи терен" – драмски и позоришни – у контексту регионалног и европског.

С друге стране, ако га дугогодишње знање, искуство и професионална пракса несумњиво препоручују за селекторску позицију, онда је, ако ништа друго, опрез утемељен на повесним чињеницама морао сигнализирати да Јованов, можда, и није баш најидеалније решење за селектора 65. Стеријиног позорја. Наиме, управо је њему запала ова дужност у години коју ћемо – барем ми старији – памтити по бомбардовању, како и даље еуфемистички зовемо рат који је овде вођен 1999. године. Истина, искуство нам казује да на бомбардовања и ратове ми овде вазда морамо бити спремни, но на пандемију вируса *covid 2* і *covid 19* уистину нико није рачунао. Чак ни у Србији.

Дакле, у 'кужним временима', покушавајући да останемо нормални (ако је то на овим просторима у било које време уопште могуће) и разаберемо где се реалне опасности граничe с општом хистеријом или личном паранојом, где је линија која (евентуално) раздваја "опште превентивне мере" и перманентну политичку кампању, Јованов и ја смо "разговарали" посредством *net-a*, а у нади да се у *hardwear* наших телекомуникационих уређаја, ипак, неће увући неки вирус.

*

Почнимо од краја: има ли нешто што би сада додао свом (званичном) селекторском извештају, нешто што си, својевремено пишући текст, намерно прећутао (а што, пошто си се суочио с првим реакцијама, мислиш да је у овом часу за јавност), или чега си данас, када су се ствари – колико-толико слегле, постао свестан?

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ: Пре него што пређем на тај додатак, нешто поводом твоје – уосталом, утемељене – опаске о повесним чињеницама које ме не препоручују као "баш најидеалније решење" за селектора Позорја. Лично и професионално, та ситуација ми је блиска: наиме, и на послу и у приватном животу углавном веома тачно предвиђам рђаве исходе – никада добре! – чиме нимало не веселим пријатеље и колеге око себе. Дакле, иако важим као гласник рђавих вести (а зна се шта се ради са таквима), ипак сам уверен да ћу и сад – као и пре двадесет година – бити и још нешто: гласник промена. Што се тиче онога што бих имао да додам – није реч о нечему што сам изоставио, него нешто што бих желео јаче да нагласим. У тренуцима током сезоне, када сам се, у ствари, опредељивао за одабране представе, то је била слутња; док сам писао извештај, већ је била реч о ставу; а данас се овај став претворио у моје чврсто уверење. Једна од мојих омиљених Брехтових песама, која носи назив *У мрачна времена*, завршава се овако:

"А неће се говорити ни: Времена су била мрачна,
Него: Зашто су њихови песници ћутали?"

И то је оно што је, у крајњој линији, "зацементирало" ову селекцију: убеђен сам да сам одабрао добре представе *које (о стварности) не ћуте*.

Знам да твоја наглашена аналитичност воли прецизност података, па отуда у извештају наводиш бројеве као аргументе на основу којих правиш паралелу између претходне и ове сезоне, те констатујеш, на првом месту, квантитативан пад у сезони 2019/20, када је изведено 38 "домаћих продукција", од чега 27 праизведби домаћег драмског текста. Разумем да констатујеш пад (у односу на сезону 2018/190, када је било 35 праизведби домаћег текста и 52 "домаће продукције"), али зар не мислиш да је број праизведби нових комада, нарочито у односу на многе претходне сезоне, заправо за сваку похвалу?

Вероватно би прецизније статистике – рецимо за протеклу деценију – показале да си у праву. Нарочито будући да је нужно одмерити сваки напор – особито у мањим позориштима – којим се истрајно промовишу домаћи аутори. Но ја сам желео да помоћу актуелних

бројки укажем и на нешто друго: на несистематичност тих напора генерално, колебљивост трендова и краткотрајност наших "промотивних кампања". Тако, према мојим оскудним подацима, док је у сезони 2014/2015. било чак 60 домаћих продукција – али тек 27 праизведби (као и у овој сезони), дотле сезона 2016/2017. представља сигурно "пик" деценије – са 64 домаће продукције и чак 37 праизведби! Дакле, све док не будемо у театрима имали креативне тимове, дугорочне стратегије и, макар условно, репертоарске профиле, сезоне "плодоносног процвата" ће се смењивати са сезонама "историјског минимума".

Констатујеш да је овој сезони спас обезбедило "деловање оних неинституционалних, ауторских чинилаца – тачније, стваралаца специфичних ставова или афинитета". Волео бих да прецизније дефинишеш те чиниоце, нарочито у контексту овдашње све присутније апсолутно неинституционалне сцене (рецимо неке врсте домаћег *off off* Дорћола). Уосталом, да ли те је неко с те сцене звао да видиш њихове представе и каква су твоја искуства с њом?

Под таквим чиниоцима, као што се види из мог образложења за поједине представе, подразумевам самосвојне ствараоце – писце, драматурге и редитеље – који делују претежно у сфери институционалног, "мејнстрим" позоришта (о којима ћу мало касније). Што се тиче неинституционалне сцене, како оне која је утемељена на вербалном предлошку, тако и оне која трага за новим формама радње посредством визуелног, плесног или гестуалног – њено присуство је све уочљивије и вредније пажње (иако неретко пролази "испод радара" званичне критике). Отуда сам и иницирао, након разговора с неколико (млађих) позоришних стваралаца и критичара, да се у фестивалски програм уврсти нетакмичарски сегмент "Друга сцена". А кад је реч о драмским предлошцима који се у нашим неинституционалним театрима постављају и евентуалним кандидатима међу њима за селекцију, позиви су долазили тек спорадично – можда и зато што се јаз између институционалног и алтернативног код нас још увек чини великим, а Позорје се посматра као бастион искључиво институционалног. Када се обостране предрасуде превазиђу, увидећемо да је тај јаз највећим делом конвенција – али неко је морао да начини први корак.

Констатујеш да се теби занимљиви аутори, суочени с многобројним видовима кризе, нису препустили "ескапистичкој игри форми, стилова и 'концепата' као удобнијем решењу", него су "одабрали много ризичнији и тежи пут: вођени страшћу и самосвешћу, окренули су се стварности – као конкретној инспирацији, поводу, материјалу или (активном) саговорнику". Волео бих да овај свој став детаљније елаборираш, нарочито да нешто више кажеш о страстима и самосвести које си препознао код ових аутора.

Та сразмера страсти самосвести у остварењима која конкретно реферишу на стварност није нека сасвим нова појава – али су за мене, у овој сезони, позитивна изненађења њена наглашенија убедљивост и релативна распрострањеност (на различите генерације и поетике). О чему је реч? Питање ангажмана не поставља се у сваком времену на исти начин, а често то питање за собом не повлачи проблематизовање форме; то јест, да парафразирам Јована Христића, улазница за ангажованост не плаћа се увек истим новцем. У том смислу, сматрам да је једна од најважнијих одлика одабраних представа опредељење да и конкретну стварност и свој сопствени медиј (сцену, као и текст) поставе у исту раван критичког посматрања. Другим речима, управо тиме што у старту *проблематизују само позориште* – поимајући га не као морално надмоћног арбитра, него као саучесника друштвених превирања – ови аутори не само да обухватније сагледавају деформације и странпутице које свакодневно проживљавамо, него истовремено, показују, на различите начине, како и саме театарске форме мењају функцију и значај при директном сучељавању с културним, економским,

идеолошким или медијским искушењима свакодневице. Јасно је да овакво опредељење захтева и страст за ангажманом и самосвест у односу на театар – али доноси и резултате. Међу њима су – навешћу само као узорак, лишен рангирања – темељност у споју жанровске прецизности и историјске свести код Ане Ђорђевић, суптилна самосвест уткана у епски замах страсти код Горчина Стојановића, или, пак, завидна зрелост дуета Коканов–Томић при избору убедљивог емоционалног "залеђа" за неке крајње церебралне поступке.

Можемо ли да говоримо о озбиљној кризи домаће комедије? И твоје и моје памћење далеко сежу; да ли памтиш период овако дугог одсуства нових домаћих комедија?

Хвала двоструко – за право питање на "табу" тему. Морам направити најпре двоструки искорак – у ширину (начелно) и временски (уназад). Прво, чак и међу свеснијим припадницима позоришног "цеха" опстојава – по мом мишљену погрешно – уверење како је комедија не само некакав битни *trade mark* српског театра, него и да је она на нашим репертоарима трајно и еминентно присутна. Али, такво уверење је веома далеко од истине. У последњих пола века најмање, *савремена комедија* у српском театру (у коју, наравно, не укључујем потпуно комерцијалне продукте нити "тезгарошке" лакрдије), представља не само споредни ток него се и њене солидније манифестације багателишу од стране критичара и театролога – ако се већ не сматрају делима нижег ранга. Уз то, ову заблуду често учвршћују успешна сценска осавремењивања Стерије или Нушића. Али, погледајмо отворено: док из седамдесетих година прошлог века остају комедије Црнчевића, Боре Ћосића и условно Пекића (коме су данас, изузев *Мрешћења шарана*, смешни комади Аце Поповића?), а из осамдесетих и деведесетих Ковачевић (*Маратонци* и *Радован III*) и Копривица – где је комедија након 2000. године? Постдрамској оријентацији комедија није занимљива, најновијој генерацији аутора, окренутој интимизму или синкретизму – још мање (изузеци су Влада Ђурђевић и донекле Маја Пелевић). Парадоксално, наши најбољи савремени комички подухвати последњих сезона су Урбанова верзија Стеријиних *Родољубаца* и адаптација *Доктор Нушић* Кокана Младеновића, уз *Јами дистрикт* овог последњег – а сва три остварења су, у суштини, претежно сатире!

У извештају помињеш да "ни неколико етаблираних или релативно афирмисаних аутора није понудило драмске предлошке које би одликовала самосвојност – крећући се од непробојне езотеричности (**Ливада пуна таме** Милене Марковић), до директне, једнодимензионалне актуелизације (**Шумадија** Филипа Вујошевића). Како објашњаваш овакве њихове драме? Замором, истрошеношћу, притиском који на ове ауторе врше позоришта, или променом онога што бисмо, можда, могли дефинисати као промена "сензибилитета данашњег света"?

Последњи наведени мотив, вероватно, игра највећу улогу. Није, пак, реч само о промени сензибилитета публике, него и о ситуацији у којој непобитно измењена функција драмског текста и нови начини позоришног израза могу одговорити на наш актуелни друштвени "налог времена". И ту се опет показује важност оне "улазнице" о којој говори Христић: или, друкчије – да ли је заиста данас онај чеховљевски вапај за "новим формама" довољан (или моралан)? С једне стране, у случају комада *Тестирано на људима* срећемо контроверзу између убојите, добро изабране форме и недостатности мотива (контроверзу коју ће ауторка сигурно у наредном кораку разрешити). С друге стране, чини ми се да, док комади Биљане Србљановић показују извесну дезоријентацију у погледу оног *шта* ауторка жели да каже, у последња два остварења Милене Марковић очигледно постоји проблем *како* да се каже.

У твом избору се нашла само једна драматизација (**Semper idem**), но било их је минуле сезоне неколи-

ко занимљивих. Каква је позиција драматизација; да ли сматраш да ове литерарне предлошке треба третирати равноправно као и оригиналне драмске текстове, и шта уопште мислиш о драматизацијама?

Апсолутно равноправно – чак мислим да је за успешну и ефектну драматизацију понекад потребно више умећа, искуства, па и дара него за оригиналну драму. У том смислу, у протеклој сезони смо се уверили како у потенцијале, тако и у искушења драматизаторских подухвата. С једне стране, у мом избору се нашла изузетна представа заснована на одличној драматизацији, *Semper idem*, али у успешније текстове свакако спадају и *Употреба човека* (Шили–Лијешевић), као и верзија *Нечисте крви* тандема Грумић–Ђорђевић. Нажалост, за представу по првом тексту нисам могао да утврдим да ли ће уопште имати извођења након премијере, док ме је у гледању друге омело избијање епидемије (снимак није релевантан за процену вредности). С друге стране, интерпретација *Нечисте крви* тандема Тодоровић–Нешковић, као и ауторски пројекат Никите Миливојевића према Андрићевој *Травничкој хроници*, показују како инсистирања на спољашњим ефектима и помодним стратегијама сама по себи не гарантују уверљив сценски живот великих прозних дела.

Као један од разлога који видиш као узрочника кризе која потреса наше позориште апостофираш економски фактор, но додајеш му и "организационо-структурне тешкоће" (немогућност запошљавања стручних и уметничких профила, уметничка уравниловка), али наглашаваш да је главни проблем (и даље, подвукао А. М) одсуство дугорочних (понекад и краткорочних) репертоарских концепција. Значи да је ово одсуство било присутно и раније. Имаш ли објашњење зашто је тако? Шта се то догађа с репертоарским политикама овдашњих позоришта?

Већ сам делимично одговорио, помињући креативне тимове и дугорочне стратегије – тачније, њихов недостатак. У којој мери је тај недостатак вапијући, нека дочара овај податак: *само једно* београдско позориште, Атеље 212, има два ангажована (стално запослена) драматурга! Не мањи проблем представља и некомпетенција (или чак непостојање!) уметничких руководилаца: често је, наиме, на оваквој функцији истакнути члан глумачког ансамбла и то се онда сматра великом мудрошћу, иако искуство сведочи да такво позиционирање – част ретким изузецима! – води репертоарској пропасти (најчешће уз олују сукобљених сујета). Најзад, ту је и фактор помодности. (Август) Шлегел је давно луцидно напоменуо како "сила која влада чини све постојеће себи сличним". Кобна истинитост ове максиме манифестује се у српским театрима на следећи начин (да мало карикирам): ако се на свим фестивалима и у свим позоришним бифеима извесно време прича о "постдрамском", сваки позоришни управник ће ускоро сматрати питањем части да на репертоар уврсти и једну "постдрамску" представу, шта год то значило. И тако...

Које си још представе имао у виду формирајући ужи избор?

Уз поменуту *Употребу човека* (као жртву стицаја околности), размишљао сам и о крагујевачкој представи Стеријине *Женидбе и удадбе* у режији Јане Маричић. Након прошлогодишњег интелигентног читања Трифковићеве *Избирачице*, Јана Маричић наставља интригантно истраживање класика, на "мијачевски" начин померајући ликове Стеријиног полусвета ка гротески (али у тоналитету социјалног безнађа). Јани Маричић још недостају веће сцене и разноврснији ансамбли – али ја типујем на њу.

Како процењујеш наше најмлађе драмске списатеље, какав је њихов сензибилитет, поглед на свет, шта су научили од Шекспира, Лесинга, Бихнера, али и од Брехта и Милера, шта су "повукли" од постдрамског театра, где су у односу на неколико претходних нараштаја наших писаца, рецимо Биљану Србљановић, Милену Марковић, Угљешу Шајтинца, но и, с друге

стране, Милену Богавац, Мају Пелевић, Олгу Димитријевић...?

Нашу најмлађу генерацију драматичара одликују завидна вештина, ерудиција новог типа и несумњиво нов сензибилитет, али, барем на овом ступњу, и значајне поетичке разлике – што сматрам квалитетом. Такве разлике уочљиве су ако осмотримо досадашње комаде трију, условно да кажем, предводника ове генерације. Код Тијане Грумић сведочимо лаганој трансформацији – од интроспективног уобличења тема сазревања, раскида и самоће, до социјалног контекста и генерацијске трагике шифроване кроз апокрифни наратив. Филип Грујић својим првим комадима, пак, аутентичном мешавином стилске лакоће и потиснуте суровости уноси нове тонове у нашу трагикомедију. Најзрелије се доима досадашњи опус Димитрија Коканова, аутора који је, полазећи од неоекспресионистичке поставке "руралних" тема, преко ироничног жанровског раслојавања патријархалних родних позиција и метадрамских етида о дијалектици жеље, комадом *Кретање* – "драмском симултанком" о ерозији тела као наличју корозије света – већ направио један прекретнички потез. Ниједан/ниједна од ових списатељ(иц)а не дугује много ауторима попут Биљане Србљановић или Милене Марковић – али су им поетике на најширем плану – дакле на плану погледа на свет – уско повезане с делима аутора претходне "полугенерације" – особито Маје Пелевић и Олге Димитријевић. Ту су још, као они најдаровитији што већ пристижу за њима, Ђорђе Косић, Исидора Милосављевић и Катарина Митровић.

На конференцији за штампу си у најгрубљим цртама дефинисао идеју новог нетакмичарског програма посвећеног младим театарским снагама. Позиционирај, молим те, оф програм "Друга сцена" у контексту Позорја.

Као што сам то пролетос већ назначио, овај сегмент требало би да, вођен слоганом *Инвенција уместо кохеренције*, укаже на смерове и могућности неконвенционалнијег приступа позоришном изразу, али и на место и потенцијал текста у оквиру наратија друкчијег типа. Наравно, са становишта структуре и оријентације фестивала, ознака "нетакмичарско" не значи и "необавезно". У контексту структуре и оријентације Позорја, "Друга сцена" није ни у ком случају замишљена као "гето" унутар којег би био "карантинизован", то јест изолован сваки неконвенционалнији пројекат, него напротив – као један од путева којим ће алтернативно и иновативно лакше доспети до тамичарске селекције, а истовремено и пут да се само Позорје као фестивал учини друкчијим и отворенијим за ново.

Какав је однос наше актуелне драме и оне у региону?

На основу континуираног праћења регионалне драмске продукције, као и на темељу искуства о представама које ми је у протекле две сезоне омогућила селекторска дужност, морам најпре рећи нешто што ће деловати *pro domo sua* – али је поткрепљено чињеницама. Наиме, у Хрватској, како у актуелним комадима најбољих нових драматичара (*Стела, пољава* и *Х.Е.Ј.Т.Е.Р.И* Дина Пешута, *Добро је док умиремо по реду* Ивора Мартинића), тако и у виталнијим редитељским концептима, постдрамско уступа превласт псеудодокументарном; уосталом, Лоренцијев *Eichmann u Jeruzalemu* којег сам одабрао за "Кругове" проглашен је у свим стручним анкетама и гласањима за представу године у Хрватској. А сличне тенденције су све успешније присутне и у виталнијим босанскохерцеговачким театрима (сарајевски САРТР и БНП Зеница). Друга референтна тачка односа наших позоришта с онима у региону јесте, нажалост, негативна. Реч је о томе да се оне највеће, националне театарске куће – то јест "народна позоришта" – у Хрватској, Србији и Босни и Херцеговини, налазе недвосмислено у стању кризе која је различита у ступњевима, али је по једној особини јединствена: реч је *кризи смисла*.

Шта си још видео од представа за "Кругове" и какви су ти утисци о данашњем европском театру?

Морам да изразим задовољство што сам, осим код оних одабраних, које су се издвојиле својим вредностима и/или пробојима, и при гледању осталих представа за "Кругове" имао занимљива и аутентична искуства. Издвојио бих, пре свега, сусрет с антологијском глумом Дмитрија Бозина као Воланда у актуелној московској верзији *Мајстора и Маргарите* битефовског ветерана Романа Виктјука. Други узбудљив моменат била је премијера *Квартета* Хајнера Милера, који је у франкфуртском Schauspielu поставио Милош Лолић; реч је о визуелно атрактивној, идејно пробојној и стилски савршено избрушеној представи – али је за Позорје била прескупа. Најзад и пројекат који је, због заузетости аутора, било немогуће довести на фестивал, а који је, по мени, бриљантна есенција позоришног чина, јесте *Mnemosyne* Јожефа Нађа – театарска магија која измиче сваком рационалном опису и опчарава сваког секунда свог двадесетоминутног опсега.

Што се тиче мог новијег увида у актуелне европске токове, он ипак представља оскудну основу за неке чвршће закључке, тако да ћу остати на нивоу утисака – о руском и немачком позоришту. Као прво, данашња руска позоришна стварност је у тој мери формацијски, жанровски, поетички витална и разноврсна, да ми је постало јасно како је ми овде *системски не познајемо*. А управо једна од главних одлика овако разуђених и динамичних театарских прилика јесте разноврсност драматуршких поетика (од "новог реализма" до постдрамског и документарног), као и наглашено активно деловање најразличитијих алтернативних, експерименталних, па чак и илегалних позоришних дружина. У погледу немачког (институционалног) театра, према мом скромном увиду, у недостатку нове, снажне генерације драматичара након Дее Лоер, Палметсхофера и Лолеа, велики број значајних позоришта усредсредио се на умерено ревизионистичке поставке "модерних класика" – као што су, рецимо, Кригенбургова квазиритуална франкфуртска поставка *Пер Гинта*, или, пак, двострука верзија (са два различита исхода) Брехтових *Бубњева у ноћи*, коју је уприличио Кристофер Рипинг у минхенском Kammerspiele.

Осим што деценијама на различите начине сведочиш о Стеријином позорју, имаш и богато искуство селектора овог фестивала – ово ти је четврта селекција; ако занемаримо чињеницу (историјског) правила да предстве за Позорје бираш у најгорим условима (својевремено НАТО бомбардовање, сада пандемија, у оба случаја драматична беспарица), како процењујеш позицију Фестивала? Да ли се, након свих друштвених мена и промена концепције, стабилизовао? Шта он, по твом мишљењу и интимном осећају, данас репрезентује?

Зависи шта се под "стабилизацијом" подразумева. Сваки фестивал који се превише стабилизује, окончава у мртвилу – а уверен сам да је перспектива Позорја у отворености и мењању. Међутим, за такав развој неопходно је стабилно и отворено полазиште – уверен сам, такође, да је, као прво, за Позорје то полазиште *домаћи драмски предложак у најширем смислу:* као текст, субтекст, паратекст или, чак, партитура. И као друго, то јест као оно што се често заборавља – мисао водиља Позорја мора бити *стеријански налог*, оличен у оној чувеној "Моје је лечити род". Ових дана, очекујући најаву Позорја у наметнутој изолацији, прелиставао сам књигу Вахидина Прељевића *Након империје*, несвакидашњу студију о (пост)хабзбуршком културном простору, и нашао у њој запис Хајнриха Бела, тачније део пишчевог сведочења из прве ноћи совјетске окупације Прага 1968: "Испред Кафкине родне куће стајао је тенк, цијеви окренуте на Кафкину бисту. У тој слици су се поклопили симбол и стварност." И схватио сам да сви ми заједно, с обеју страна рампе, још увек претрајавамо под сенком тог призора. А Позорје – као и позориште – представља "само" травњак између оног тенка и Кафкине бисте, *ништа више и ништа мање од тога*.

Разговарао > Александар Милосављевић

Интервју: Ивона Јањић, селекторка оф програма "Друга сцена"

"Инвенција уместо кохеренције"

Ивона Јањић (1996, Београд), драматуршкиња, позоришна и филмска критичарка, дипломирала на Факултету драмских уметности, Одсек драматургија, позоришну и филмску критику. Од 2017. редовно објављује у штампаним и електронским медијима: Critical Stages/Scènes Critiques (The IATC Journal); Часопис за позоришну уметност *Сцена*; Филмски центар Србије (Филмоскопија, портал критике и есеја), Критичарски караван (програм "Сумњива лица"), Б92, Билтен 63. Стеријиног позорја, часописи *Пресек* и *Летопис Матице српске*. Учествовала је на неколико међународних семинара позоришних и филмских критичара (IATC, Пуне, Индија, 2017; IATC, Француска, 2018; ФЕФ Палић, 2019), чланица жирија Награде за драмско стваралаштво "Борислав Михајловић Михиз", ове године и коселекторка Стеријиног позорја, тачније нетакмичарског оф програма "Друга сцена", који ће дебитовати на овогодишњем издању Фестивала.

Ивона Јањић

Какве су намере и амбиције оф програма "Друга сцена"? Какав је његов смисао у контексту такмичарског програма Позорја и, посебно, "Кругова"?

ИВОНА ЈАЊИЋ: Чини ми се да се може рећи да "Друга сцена" употпуњује вишеслојну улогу коју Стеријино позорје има у српском позоришном контексту. Такмичарски програм има за циљ да обједини најбоља остварења која су настала на основу српског драмског текста, док се "Кругови" труде да позиционирају савремене позоришне тенденције како у региону тако и у Европи, те да уоквире домаћу продукцију у тај шири контекст. У том смислу "Друга сцена" обухвата трећу целину позоришног живота, покушавајући да сагледа неухватљив пулс иновације, инвенције и оригиналности који је се врло често у почетку налази ван главних институција. При томе, наравно, не мислим да идеа-

лизујем нашу или било коју другу ванинституционалну сцену; како би то Леман рекао – "ђубрета има и у подрумима авангарде".

Говорили сте о предусловима које је било неопходно задовољити да би на Позорју уопште била уведена селекција "Друга сцена", а они су везани за другачији третман драмског текста. Можете ли детаљније да објасните о каквим променама је реч?

Говорила сам више о извесној промени перцепције и проширењу видокруга, а не о постулираним предусловима који би се могли испунити. Пошто је Позорје фестивал, оно увек барата са већ оствареном продукцијом, а квалитет селекције, као што је познато, и као што се често заборавља, не зависи само од укуса или умећа селектора, него, наравно, и од квалитета продукције. Тако се и проширивало оно што је препознато као одвојени и специфични квалитети једне представе и поступно су се уводиле нове награде – за најбољу драматургију, на пример. Драмски текст у његовом најужем смислу није постојао у представи попут *Царства небеског* Јернеја Лоренција, али је у њој организована драматургија била упадљива. Када је једном начињен помак од конвенционалног третмана драмског текста, "Друга сцена" је дошла као комплементарни део свеобухватног приказа позоришних тенденција, тражећи представе које имају упадљиву **тенденцију** да свој основни квалитет дефинишу у самој изведби, присуству и енергетској размени, а мање у априорно постулираном наративу који би служио као носилац значења.

На који начин "Друга сцена" ублажава национални карактер Фестивала и његову актуелну концепцију?

Стеријино позорје је фестивал националне драме и позоришта — национални карактер је камен темељац овог и свих других националних фестивала. Приписивати "Другој сцени" могућност или функцију да ублажи национални карактер националног фестивала у најбољу руку значило би тражити превише од једног програма који има сасвим другачију улогу. Највећи домет "Друге сцене" у том контексту јесте да пружи артикулисан поглед на то како савремени српски позоришни ствараоци разграђују појам драмског текста и његову улогу у конкретном позоришном остварењу; ништа мање и ништа више.

У извештају наводите да сте као селекторка пратили "све оне позоришне догађаје који се углавом одвијају испод радара главних позоришних тенденција српског позоришта". За почетак би било добро да дефинишете шта пролази "испод радара" главних театарских тенденција и да ли сте стекли утисак да, покаткад, код нас радар не констатује ни значајније продукције?

Мислим да би овде било добро направити неколико важних дистинкција. Код нас, као и у свету, смањује се институционални простор за писање позоришне критике. Све је мањи број новина, недељника и часописа који негују потребу за редовном и темељном позоришном критиком. Стога се институционална критика, која би редовно писала о главним остварењима српског позоришта, свела тек на шаку мање или више посвећених критичара. Ако узмемо да је премијера претходне године – и то само продукција по домаћем драмском тексту – било више од педесет, јасно је уочљиво да са смањеним простором има тек довољно места да се покрије институционална сцена и покоје упадљиво остварење које није стриктно настало под окриљем неког од великих позоришта. Тако се, узајамном спрегом медија који одлучују колики и какав простор треба дати позоришној критици са укусом, умећем или опрезности критичара и ствара тај и такав радар мејнстрима. С друге стране, мој главни задатак био је да пронађем представе које би биле другачије и инвентивне, тако да се тежиште мог рада на "Другој сцени" умногоме разликовао од рада позоришних критичара чији је задатак, ипак, да прате рад институционалног театра. Питање занемаривања изузетно значајних продукција, опет, има неколико нивоа; наравно, иако случај политичке неподобности уме да буде узрок тих омашки, једнако је често реч и о једноставној грешци из непажљивости или незнања. Али, мислим да је појам изузетно значајне продукције

и широк, јер је с једне стране значај појединачне продукције субјективан а, с друге, о значају уметничког дела ипак време има пресудну објективну улогу.

Како дефинишете (све) разноврсност онога што пролази испод радара и како видите те разлике?

Ванинституционална сцена и, уопште, позоришна остварења на која сам ја обраћала пажњу, резултат су изразито хетерогених виђења позоришта, с једне стране, и друштвено-политичког контекста из којег потичу, с друге. Због тога се такве позоришне продукције могу сврстати у широку лепезу од конвенционалног драмског театра, до изразито неконвенционалног постдрамског позоришта којег од инсталације дели тек порозна граница.

Одређујући се према продукцији коју сте гледали, поменули сте "суштински другачији приступ позоришном изразу, како на плану представљања, тако и на плану артикулације значења токова нашег израза". Којим сте се тачно критеријумима руководили при избору и с којим сте се све дилемама суочили?

Управо је то и био критеријум. Желела сам да нађем представљачку форму у српском театру која се не ослања на текст ради артикулације значења или асоцијација – реч је о "више дељеном него саопштаваном искуству". Што се дилема пак тиче, оне су можда највише биле драматуршке природе. Било је неколико изразито квалитетних продукција које сам узела у обзир; било је неопходно издвојити две представе које би, колико-толико, чиниле целину. Две представе које сам одабрала различите су, наравно, на много начина, али се међусобно, чини ми се, врло добро допуњују.

Како доживљавате фестивал Стеријино позорје и његову мисију у контексту домаћег драмског и позоришног живота?

Као и сваки фестивал, Стеријино позорје непремостиво је ограничено позоришном продукцијом на коју не може непосредно да утиче. Посредно, међутим, Позорје утиче на перцепцију домаћег драмског текста. Често критиковани, иронично називан, некако здраворазумски оспораван "нови стари концепт", има – противно увреженом мишљењу – својих изразитих позитивних учинака, а они се првенствено огледају у учесталијем постављању драмских текстова домаћих аутора, које је у претходном периоду драстично опало. Када се на драмски текст, с друге стране, креативније гледа, то даје нову слободу како ауторима, тако и редитељима, без обзира што смо лишени љубљених поставки Шекспира и Чехова. Наравно, не мислим да је српска драма у изванредном стању – далеко од тога; мислим, међутим, да је не треба закопати само зато што је недовољно развијена, или је се олако отарасити, само зато што је драма.

Како сагледавате стање на домаћој театарској сцени и, посебно, с обзиром на то да пишете позоришну и филмску критику, каква је позиција ваше генерације критичара у актуелној стварности?

Чини ми се да је стање на домаћој сцени боље описати квантитативно, него квалитативно. Једну такву квантитативну вивисекцију дао је Жељко Хубач у дневном листу *Данас* крајем децембра; он је приметио да је српска позоришна продукција на историјском минимуму по броју премијера, док је чак осамдесет одсто критике тих и таквих премијра негативно. Много је фактора који су допринели таквом стању и они сежу много дубље од једноставне лоше сезоне; они сежу тамо где почиње *М.И.Р.А.* Андраша Урбана, у самом међусобном (упитном) односу уметника, струке, институција и политичке стварности. Што се, међутим, моје генерације критичара тиче, извесно је да је она напустила простор штампаног медија и да се бори за своју реч преместивши тежиште рада на дигиталне медије. Уместо институције која би гарантовала релевантност расуђивања, већина моје генерације се за ту релевантност сама и истрајно бори.

Како би изгледала ваша овогодишња селекција за такмичарски програм Стеријиног позорја?

Онако како то дозвољава позоришна продукција.

IV

ТЕОРИЈСКА

Сцена

Пише > Мирјана Миочиновић

О насиљу и потрази за срећом

Скица о драмама “Шине” и “Брод за лутке” Милене Марковић

Текст који следи део је једне шире замисли која можда никад неће бити остварена. А она се састоји у томе да се ране драме Биљане Србљановић, Милене Марковић, Маје Пелевић и Милене Богавац, сагледају у контексту неколиких “стајаћих тема” из времена деведесетих и раних двехиљадитих – породица, рат, положај жене, опасна начела на којима почива заједништво. Био би то покушај да се виде сродности и разлике и то не само у приступу темама него и у начину њихове драмске обраде. Тешкоћа у остварењу те замисли била је формалне нарави: начини писања показали су се до те мере различитим, да се анализе у оквирима поменутих тема и изведени закључци нису могли сврстати у тематске одељке уз довољно прегледности и тако да се не занемаре посебности.

И сâм до сада написан текст показао је чак и стилске разлике у одељцима у зависности од тога којој су драматичарки посвећени. Тај упадљиви несклад могао се избећи само тако што ће свакој од њих бити посвећено посебно поглавље.

* * *

Милена Марковић, фото: А. Стевановић

Шине су, рећи ће Милена Марковић, “фрагментарна поема о изгубљеној невиности услед великог зла које се догодило на овим просторима иако се ја уопште нисам бавила ратном тематиком”[1]. У тој драми, међутим, једва да има невиности, схваћене као раздобље у којем смо далеко од зла, нити је она лишена ратне те-

1) Разговор Бојана Муњина с Миленом Марковић, БХ Дани. Објављено на *Пешчанику*, 3. 4. 2009.

матике, јер рат јесте једно од раздобља у животу њених јунака. Та привидно парадоксална ауторкина реченица заправо говори о одликама њене природе и њеног дара. Све њене драме, како сама каже, "имају у себи једно романтично виђење света, а с друге стране поседују неку врсту фасцинације злом". Ово "романтично виђење света" јесте њено веровање у људску изворну несклоност злу, њено уверење да се разлози за људску патњу не могу ничим оправдати (поготову не "вишим циљевима" који су у позадини ратне идеологије) и да је њена "фасцинација злом" заправо њена лична патња због застрашујуће човекове способности преображаја у чудовиште. И сама реч "поема" у жанровском одређењу *Шина*, ако ову схватимо као лирско-епску песничку врсту с јаком романтичком традицијом, одређује дух комада, његову једнако мрачну и сетну страну. Поменута "фрагментарност", која је својствена свим њеним драмама, последица је пак жеље да се текстом, који ретко кад прелази педесет страница, обухвати човеков живот у што већем временском распону како би се могли бар наслутити узроци насиља као видљивог облика зла.

Комад има једанаест сцена којима је обухваћено раздобље од краја осамдесетих до краја деведесетих; радња се догађа на просторима Србије, Хрватске и Босне. Између главних учесника у збивањима мала је разлика у годинама (*Гадни, Дебил и Јунак су младићи који су на почетку рата били у регрутском узрасту*. / *Весели, Заробљеница и Психолог су мало старији од осталих, што значи да су провели младост пре рата*.). *Масни*, *Два домороца* и *Два пецароша*, иако такозвани споредни ликови, судбоносно се уплићу у животе младих, било као криминалци (*Масни*), било као супарници.

Две ауторкине напомене које се тичу ликова за редитеља су обавезујуће: једна одређује привилеговано место Јунака у причи (*Глумац који игра Јунака не може да игра друге улоге*.), друга истиче парадигматску функцију женског лика (*Једна глумица мора да игра све женске улоге и увек се зове Рупица. Она је девојчица, затим школски психолог, затим лака жена, затим заробљеница, у рату, затим медицинска сестра*.).

Ликови, видимо, немају лична имена, локалитети нису назначени, сачуване су само разлике у наречјима које, наравно, упућују на места радње, али не умањују општост значења. "Не треба да буде тога (каже се у напомени) јер је ово метафора о насиљу, пре свега према Жени."

Сценски простор је неодређен, али, упркос јединственој назнаци из уводне ауторкине напомене, која гласи: "На сцени је песак, у позадини је мост и с леве стране зид. Љуљашке се спуштају из ваздуха. Ништа више", он је променљив, и у двема сценама (*Трећој* и *Шестој*), несумњиво затворен. Саме пак речи *песак*, *мост, зид* и *љуљашке* премашају своју дословност: *песак* је, бар у европском имагинаријуму, простор уживања, *мост*, место надгледања, сусрета и растанака, *зид*, ван своје основне функције раздвајања, омеђивања, за младе може бити заклон за конспиративне сусрете с тешким последицама, *љуљашке* подсећање на "доба невиности".

Свака сцена (сваки фрагменат) једна је значењска целина, део је једног неумољивог следа који се може предочити само осврtом на сваку од њих, што ће и бити учињено.

Прва сцена: Рупица (девојчица), Гадни, Јунак и Дебил. Све су то ђаци. Нема битне разлике у степену њихове окрутности у односу на несрећног Дебила. Задатак који Јунак даје Рупици (замена фалсификоване новчанице), девојчици, очигледно знатно млађој од њега, значи свесно је изложити опасности, која ће, показаће се, имати трагичне последице.

Друга сцена: Масни, Рупица (девојчица), Весели. На овај или онај начни, свесно или не, сви су спремни за недозвољене послове. Масни – дилер девиза, типични насилник из криминалног миљеа. Весели је мање-више невољни учесник у том незаконитом послу. Из завршних речи Масног и његових опсцених гестова, дâ се наслутити да ће девојчица бити силована.

Трећа сцена. Рупица (Психолог), Дебил, Гадни и Јунак. Сцена се догађа у школи, у кабинету школског психолога из чијег телефонског разговора сазнајемо за самоубиство девојчице. Треба објаснити разлоге за насиље над заосталим дечаком, иначе школским другом Гадног и Јунака. Застрашујућа жеља да се мучи слабији од себе, тај отворени говор о уживању у насиљу (Гадни), та спремност да се понижава жена (Јунак), одређују профил тих младих мушкараца, који ће, само коју годину касније, кренути у рат, било као регрути, било као добровољци. Све је спремно – "крв и сузе могу тећи". На неке од узрока ове адолесцентске бруталности бациће светлост даљи ток догађаја.

Четврта сцена. Два домороца, Гадни, Рупица (лака жена). Неко од места на мору где Гадни, као регрут, служи војни рок. У држави са култом армије, с касарнама диљем земље, где су се по правилу мешале нације у име "братства и јединства" и свако служио војни рок далеко од родног краја, постојала је трајна нетрпељивост према регрутима. Ова се појава, после ратних искустава из деведесетих, чини мање парадоксалном. Она открива атавистичку нетрпељивост према "другом", што настаје из страха и зависти, и то пре свега ону мушку нетрпељивост према сваком ко је потенцијални супарник. Гадни је за Домороце само "смрдљиви војник" који нема право да "вода" њихову цуру (ма како с презиром говорили о њој) "преко риве". У тучи која је уследила (невидљивој као све сцене насиља у драмама Милене Марковић), Гадни губи око. Овај догађај, и његова рана искуства у породици показују да се насиљем ствара насилник и да је избављење из индуковане насилничке природе тешко. "Нисам хтео у војску", рећи ће он огорчено, згрожен, поред осталог, ритуалом испраћаја, који му је приредио његов окрутни и, у обичном животу, шкрти деда. И рећи ће то у исповедном разговору с "лаком женом" коју је тек упознао.

Пета сцена. Јунак, Весели. Песак и кош, неко пусто игралиште. Сцена са само једанаест реплика из

Из представе **Шине** ЈДП-а

којих дознајемо да је Јунак одлежао у затвору набеђен за силовање; видимо га као момка који убира похвале јер је напао полицајца и присуствујемо склапању пријатељства које ће имати своју мрачну ратну будућност. А ову навешћује завршна песма, једна од најокрутнијих и најбесрамнијих коју је српска солдатеска испевала деведесетих: "Мирно спавај Фато / све ти је заклато / само Мујо није / виси крај капије."

Шеста сцена. Јунак, Гадни, Рупица (заробљеница). Затворен простор, на неком од ратишта. Јунак, рањен, халуцинира: слике из породице и мирнодопског живота везаног за свет криминала – једини пут превађен од школе до рата. *Улази Гадни, вуче неко женско за косу. Она јечи.* Сама формулација "неко женско", која сугерира измученост и безобличност, уводи читаоца у свет ратног насиља над женом. Прва реченица Гадног упућена Јунаку: "Види шта сам ти донео", показује (сада и гледаоцима) да је реч о ратном плену – о жени као поклону који треба искористити. Разговор између Јунака и Рупице, по изласку Гадног, започиње суморном Јунаковом самоиронијом уз готово бројгеловски опис сопственог погребног "испраћаја" који је, као слика, симетричан "испраћају у војску", где је бројгеловски призор из "земље дембелије", замењен ништа мање бројгеловским призором сусрета ероса и танатоса као у времену куге.[2)] У овој, најдужој сцени у комаду, у којој Јунак и Рупица остају сами, највећи је део у знаку сећања на сиротињске забаве пуне "изневерених очекивања" и неизбежног насиља, где су се ове две несрећне душе могле и срести. А среле су се у рату на такозавним супротним странама. И све што би их чекало, ако преживе, а нису преживели, било би суморно, сиротињско и у знаку безнадежног понављања увек истог.

Седма сцена. Весели, Рупица (пре но што ће постати заробљеница). *Мост*, као ознака за место радње: топос са трајно романтичним значењем. И ово јесте једина лирска сцена у целом комаду. Једина која је ван хронолошког следа, нешто попут флешбека, којим се не само испуњава једно празно место у временском низу него уноси сетна нота у целу ранију сурову повест, јер све је, можда (једно флоберовско *можда*, као знак непоузданости), без рата, у животу тих младих људи могло да буде друкчије. Сцена се завршава дидаскалијом: *Рупица пада, наставља се.* Наставља се, заправо, претходна сцена.

Осма сцена. Гадни, Јунак, Рупица. Повратак Гадног и вест да је грешком, вођен страхом, убио Веселог, јединог могућног заштитника Рупице. Ритуал прања жртве којем приступа Гадни увод је у оно што следи. То што се Јунак ужасава силовања и даје предност убијању, изван је моралног просуђивања, него је просто индивидуални избор између два облика насиља, од којих се друго (убиство) може сматрати (или га бар таквим сматра Јунак) мање унижавајућим по жртву.

Девета сцена. Дебил, Гадни, Јунак. Послератно време. Преживели ратници и школски другови, помажу Дебилу, који је у међуврмену завршио занат, да офарба кућицу за мачe петогодишње ћерке Гадног. Дебил је сигуран у себе и радостан због тога. Сцена је пријатељска све док Гадни, по старом обичају, не почне да вређа Дебила, на шта он само каже "Доста", затим вади бомбу из торбе, зграби Гадног у чврст загрљај и активира бомбу.

Десета сцена. Два пецароша, Јунак, Рупица (медицинска сестра). Ова сцена, са другим актерима, на другом месту и другим, сад постратним околностима, пресликава ситуацију из *Четврте сцене.* "Два пецароша са севера Србије" психолошка су и значењска реплика Домородаца, Јунак и Рупица (медицинска сестра) у истом су смислу двојници Гадног и Рупице (лаке же-

2) На Рупичино питање "Јел ти сад лакше?", Јунак одговара: "Јел знаш кад ће мени да буде лакше? Кад будем мртав, срећо, и окупан, па ми кева обуче одело што сам носио на свадби покојног буразера, то ми је једино одело, знаш, па кад крену да се ређају сви око мог сандука па као плачу, није им добро, па ће онда ортаци да се напију и рибе има да се раскраве, па ће онда да се искарају више него икад, срећо, и сутра на посао, ето тад ћу да будем срећан..."

не). Иста нетрпељивост аутохтног становништа према дошљаку, иста мушка завист и исти однос пема жени, која се, било да је девојчица, лака жена, школски психолог, заробљеница или медицинска сестра, не назива друкчије до "јадницом", "дрољом", "кокошком", "фанфуљом". Као што се у оба случаја сукоб завршава несрећно по оног ко датој средини не припада: Гадни остаје без ока, Јунака убијају и то у часу кад је помислио да га је "бог погледао". И тиме, као у некој елизабетанској трагедији, нико ни овде од главних актера не остаје жив.

Једанаеста сцена. Весели и Рупица (заробљеница), једини који доспевају у рај[3)], Рупица по заслузи, Весели да би њој било лепо, у тај стерилни свет у којем влада нека присилна срећа ("сви се церекају") и у којем не престаје мушко "истеривање истине" из жене. На питање Веселог: "Јеси ли ми рекла истину?", Рупица одговара: "Имамо вечност за истину..." А Рупица је не само силована (и то је та истина коју би Весели да истера из ње), него и заклана што се може наслутити из уводне дидаскалије: *Рупица је у белој хаљини, има ожиљак око врата, или неку траку.* Кажемо наслутити, јер ни овде на сцени нема призора насиља. Честом назнаком *Мрак* на крају сцене Милена Марковић ставља такве призоре, као у античкој трагедији, *extra muros*, и не излаже их погледу мада то не спречава гледаоца да схвати шта се морало догодити.[4)]

У својој укупности, сцене у *Шинама* чине ланац насиља које иде од адолесцентских година до пуне зрелости и у том ланцу силовање је једна од обавезних карика. Овде су оне описане на начин синопсиса, само са слутњом о узроцима. Стварну његову природу

Из представе **Шине** СНП-а, фото: Срђан Ђурић

3) У режији Слободана Унковског у Југословенском драмском позоришту, где су *Шине* приказиване од 2002, сви главни ликови доспевају у рај. Тај редитељски егалитаризам можда није без основе.

4) У већ поменутом интервјују она каже: "Ја иначе не волим нову европску драму 'крви и сперме'..." И ту није реч о старинском осећању "доличности" које захтева да се сурови призори замене њиховим не мање суровим препричавањем. Њој је довољна њена снага предочавања онога што неминовно следи.

могућно је "рефлексивно тумачити" једино с позиције професионалних социолошких и психоаналитичких знања. Приповедне процедуре анализе примењене у овом тексту су ван тих компетенција.

* * *

Брод за лутке типична је "драма станица" чији је прототип у модерним временима Стриндбергов *Пут у Дамаск*, та варијанта "пасионске драме" (као прамодела) где је земаљски живот и страдање Божјег сина замењено човековим животом и страдањем, "људским, одвећ људским".

И ова се драма Милене Марковић може сматрати "метафором насиља... према жени", али оном суптилније, тачније, перфидније врсте, којом се цео женин живот претвара у стање трајне потчињености, мењају се само њени облици, мењају се само фигуре ауторитета, само форме "заштитничке" власти. И овде, као и у *Шинама*, ауторка тражи да свих седам улога (Мала сестра, Алиса, Снежана, Златокоса, Палчица, Принцеза, Жена) игра иста глумица, јер и јесте реч о једној истој жени, о етапама једног јединственог живота, који је истовремено непоновљив и типичан.[5] Он започиње (прве две сцене) животом у породици у којој се од рана сања само сан о бекству, док је оно што следи у суровој супротности с митом "о могућности среће".

Етапе на путу који се отвара изласком Мале сестре из породице, обликоване су на подлози оних бајки "које представљају идеално средство да дете сазнање о полности на начин прикладан његовом узрасту и оствареном поимању"[6], а то су *Снежана и седам патуљака*, *Златокоса и три медведа*, *Палчица*, уз још два лика која се у истој функцији јављају у многим бајкама – жабац (безопасан и одвратан) и ловац (заштитник по цену потпуне послушности). Показаће се, међутим, да су путеви сазнања о полности за Малу сестру (у свим њеним даљим инкарнацијама) много непосреднији и суровији и да се већ у бајкама ствара непремостива разлика између женских и мушких права, женских и мушких дужности.

Јер не треба заборавити да бајка увек у позицију јунака који трага за нечим, јасно дефинисаним, по правилу племенитим и од опште користи, ставља само мушкарца. Награда за труд никад није циљ потраге. Храброст, домишљатост и племенитост, којима се стичу пријатељи и помоћници на том тегобном путу, основне су одлике јунака. Он није свемоћан, али поменуте особине чине га кадрим да као људско биће оствари циљ, да сазна, открије и потом "живи срећно".

Бајка, међутим, никад не даје жени (девојци) такве задатке, чак и кад је субјект повести. Она је по дефиницији беспомоћна, она кроз опасности пролази без вишег циља и углавном не својом вољом, њени помоћници гледају на њу као на објект сопствених жеља, најчешће недвосмислено еротских.[7] Судбина јунакиње *Брода за луке* пресликава ту схему и тако износи на видело депримирајућу чињеницу о непроменљивости улоге која је додељена жени.

Радња комада у осам слика прати етапе на путу јунакиње, с мањим или већим временским размацима међу њима, с променама места која су увек затворени, ограничени простори који привидно пустоловну природу њеног лутања претварају у смењивање тамница. Називи места радње су симболични (додуше познати само читаоцима) и одређују смисао дате сцене, стога их анализа текста мора имати на уму. То ће и овде бити случај.

Сцена прва: КОЛИБИЋ. Коришћење деминутива, типично за бајку, требало би да значи скромност, једноставност, топлину и сигурност. Међутим, осим скром-

5) Тешко је објаснити како је Унковски, тај мудри човек и сјајни редитељ, могао да превиди ту чињеницу и разбије ту јединственост на седам мањих глумачких рола те тако поништи и саму драматичност протока времена.

6) Бруно Бетелхајм, *Значење бајки*, Београд, Југославија / Просвета, 1979, стр. 304. Превео Бранко Вучићевић.

7) *Палчица* пружа најупечатљивије примере тих невољних пустоловина беспомоћне јунакиње, где се као помоћници јављају животиње које су персонификација сексуалности: жаба крастача, гундељ, пољски миш, кртица.

Из представе **Брод за лутке** СНП-а, фото: Мартон Биро

Из представе **Брод за лутке** СНП-а, фото: Момир Ползовић

ности и једноставности које су на граници сиромаштва (*Дечја соба, кревет на спрат. / Поред кревета завеса која раздваја маму и тату од њих.*), ту нема ни топлине ни сигурности. За дете (Мала сестра) то је пре *caverna magica*, свет сенки, пун опасности иако иматеријалан. У њему реч мајке није утешна, него је или прикривено наредбодавна или отворено застрашујућа.

Сцена друга: ПУТ. Радња се догађа у истом простору, дечјој соби, у којој више нема завесе између света одраслих и света деце. Одрастање сестара (Алисе/Мале сестре и Велике сестре) у знаку је суревњивости и "сазнавања полности" које не долази посредством бајки него се слути из очевих двосмислених погледа, дединих скаредности и дечјих игара у којима се имитирају одрасли. "Ја ћу да одем", рећи ће на крају сцене Алиса, ношена пубертетском узаврелом сексуалношћу, не слутећи да ће њен даљи живот бити њоме сурово обележен.

Сцена трећа: ШУМА. Према сценском опису простора, пред гледаочевим очима требало би да буде "Трпезарија у кући седам патуљака", која би, по законима бајке, и у нека давна времена, била беспрекорно уредна, уливала би сигурност ономе ко у њу ступи као странац, као незван гост. Сада је то влажан ћумез у којем живи "дружина од зла оца и горе метере, сирочићи, наркомани, блуднице, пролетери". У њу Снежана/Мала сестра не доспева случајно, но својевољно, из жеље за заједништвом, за блискошћу, за искуством чији је први степеник сексуална иницијација. Она која је "напустила свој кревет / који мама спрема" и сада "чека да почне живот", "да почну снови", улази у заједницу одбачених у којој, међутим, нема стварне блискости, где владају напетост и суревњивост, заједљивост и међусобно ниподаштавање. Она је у том свету објект жеље којом је канибализам вештице (*Ивица и Марица*) замењен пожудом као обликом прождирања, за које је припремају тако што јој не дозвољавају да ради и присиљавају је да једе.[8] Њена вољна потчињеност најбоље се огледа у краткоћи њених питања, врло ретких, и одговора на оно шта јој кажу. Све су то једноставне реченице, каткад од једне једине речи "Добро", којом се потврђује понизна сагласност.[9]

Сцена четврта: ПЕЋИНА: "Стан срећен – неком леп", каже се за ентеријер у којем Мала сестра, пошто је прошла кроз пакао нереда, треба да живи, сада као Златокоса, у паклу малограђанског реда с Татом медведом, Мамом медведом и Медведићем, потеклим из немаштовите и нимало безазлене приче (тешко ју је уопште назвати бајком), "Која нас упозорава да поштујемо имовину и мир других"[10] и у којој странац "никад не постаје део заједнице" . Та мала, "добро интегрисана породица", где блискост значи фетишистичку привржености истим предметима, истим "породичним ауторитетима" (у које, пре свега, спада очева мајка), истим "финим" манирима, где је уништена спонтаност и укинуто право на сопствену вољу, моделује Златокосу без насиља, него само уз помоћ сладуњавих представа о срећи која почива на поштовању реда, рада и породичне традиције. Питорескан, окрутан и вулгаран говор света "са дна" из претходне сцене (претходног искуства), замењен је готовим фразама као преузетим из какве добро научене лекције. Оне су мешавина придика и савета, који се у слаповима сручују на Златокосу и после којих она нема другог избора до да их послуша

8) СНЕЖАНА: Ја ћу да обришем. / УЧА: Ти ћеш да доручкујеш. / СНЕЖАНА: Нисам гладна. / УЧА: Има да једеш. / УЧА: То је печеница, црно вино, бели хлеб и сир због калцијума, да ти порасту сисе.

9) Један једини пут изговара заредом три реченице из којих избијају самоунижење и потчињеност: "Ја некад кад се напијем почињем да лупетам глупости. Је л' треба да се оперу судови? Могу и ја мало."

10) По Бруну Бетелхајму "можда је разлог што је ова прича постала силно популарна на прелазу деветнаестог у двадесети век чињеница да је све већи број људи почињао да се осећа као странац" (стр. 239). Не мање важним разлогом, у односу на Бетелхајмову претпоставку, чини нам се страх од губитка "приватног власништва", од нарушавања сопственичког мира, страх од најезде других, различитих, јер обесправљених.

и следи.[11] Оно што долази "после" (то "после" о којем нам ниједна бајка не говори), слика су нељудскости за коју је кадра та "добро интегрисана породица". Све оно што се не уклапа у њене представе о себи ("Моје је семе добро, то је она крива."), о оном што јој приличи ("Имаћеш ти праву жену и право дете."), бива одбачено (Златокоса) или скривено од туђих очију (болесно дете). Јунакињиним изгоном из малограђанског раја, започињу етапе њене потраге за самом собом, започиње успон, анабаза у значењу које ономе што следи једино одговара: а то је "развој, јачање болести" (мед.).

Сцена пета: МОЧВАРА. У некаквом "међувремену" које раздваја догађаје из "Пећине" од догађаја из "Мочваре", Мала сестра/Палчица постала је уметница, и ево је сад у посети код Жапца, "познатог уметника", њеног могућног "промотера". У ентеријеру, који би требало да створи бодлеровску атмосферу "раскоши, мира и насладе" ("luxe, calme et volupté"), седи то истрошено, уморно, импотенто биће, равнодушно према свему (према сопственом успеху, према сопственом сину), а понајвише према раду уметнице која му је дошла на поклоњење. Палчицина исповест, којом ова рекапитулира свој живот[12], бива тривијализована

Из представе **Брод за лутке** СНП-а, фото: Мартон Биро

11) ТАТА М: Меда је био са једном фином девојком. Она је отпутовала. МАМА М: Она никад није преспавала. ТАТА М: Девојка не треба да преспава. МАМА М: Добро, медино срце је најважније. ТАТА М: Није важно да ли те ми волимо, важно је да те меда воли. МАМА М: Ти ћеш се потрудити да те ми волимо. ТАТА М: Ти ћеш засадити цвет на бака мелин гроб. Моја мајка никад није неког довела у кућу. МАМА М: Била је чиста. ТАТА М: Ја нисам видео бољу жену. МАМА М: Ти ћеш јој посадити цвет. ЗЛАТОКОСА: Ја не волим да садим цвеће. МАМА М: Зашто не волиш да садиш цвеће? Нису ти веште руке, научићеш... ЗЛАТОКОСА: Добро, научићу. И хоћу да се удам у цркви. ТАТА М: Срце ми пева због тебе, ћерко, бићеш ти добра.

12) Овом рекапитулацијом успоставља се веза са дотадашњим етапама пута и пружа гледаоцу/читаоцу (и редитељу) доказ да кроз приказане догађаје пролази један исти лик, једно исто људско биће. Стога се ова сцена мора сматрати фокусном и, у извесном смислу, метатекстуалном, узмемо ли у обзир да прича о "броду за лутке", том складишту истрошених и непотребних драгих ствари, које би било најбоље спалити, како би се кренуло даље, јесте не само кључ за енигму наслова комада већ и његовог смисла у целини.

"уметниковим" "психоаналитичким" тумачењем. Та, пре изнуђена но спонтана исповест, подстакнута Жапчевим питањима из којих избија нека подмукла еротска знатижеља ("Да ли сте изгубили невиност на броду?"... "Је л' то била прва љубав?"... "Је л' то била љубав?"... "И са ким је била та прва љубав?") не сведочи о сазревању, о стицању самопоуздања, о самосвести: видљиви су иста несигурност, иста спремност на потчињавање и само понеки знак гађења и понеко плаховито реаговање на банални редукционизам уметниковог "тумачења" њеног живота и њеног рада.

Сцена пета: ГНЕЗДО. За разлику од претходних симболичких простора радње (колибић, пут, шума, пећина, мочвара), везаних за земљу, гнездо је на висинама, оно је ван домашаја мрака и влаге, из њега су могућни шири видици, оно гарантује сигурност. Мала сестра се у њему домогла статуса Принцезе, али и даље све зависи од Ловца, од његових потреба, од његових жеља. Она је само један од предмета његовог "уживања" (уз џоинт и вино), које има право да с њим дели, али под условом да ни о чему не размишља, да ништа не ради и да ништа не тражи ван те блажене доколице. У том еудемонијском свету нема места за самосвест, он не може бити темељ сазревању, у њему се не може стећи самопоуздање.[13)]

Шеста сцена: ТАМНИ ВИЛАЈЕТ. Коначно претворена у Жену, коначно у вољној блискости с мушкарцем, Мала сестра је на последњој етапи свог пута, најмучнијој, најнасилнијој ("*Затворена врата. Жена је у тами и чучи испред врата*", каже се у уводној напомени.): изложена понижењу, физичком насиљу, кињена љубомором због свега "што се десило пре", нарочито због оног што је у том "пре" било лепше и боље од овог "сада", награђивана "вођењем љубави", кажњена самоубиством оног коме се обраћа са "љубави". Сцена се с правом завршава сонгом "О прождирању", довољним да уместо призора "сперме и крви" дочара сав ужас ове Женине љубавне везе с неким кога, по свему судећи, сматра "човеком свог живота".

Седма сцена: ИВИЦА И МАРИЦА. Ово је једина сцена, истовремено завршна, која у наслову не носи ознаку простора, него имена ликова, суштински различитих од свих "помоћника и противника" с јунакињиног дотадашњег пута, различитих од ње саме.

Треба одмах рећи да су у општем фундусу дечјих ликова из класичних бајки Ивица и Марица апсолутни изузетак. Та напуштена, одбачена деца каквих су пуне бајке, једина су која на свом тегобном путу немају никог ко би им помогао. А изложена су опасности којој нема равне: опасности да буду поједена, с тим што су за ту канибалску вештичју гозбу храњењем лагано припремана, што знају шта их чека и што се не могу надати помоћи. Ипак она излазе из свега као победници, захваљујући свом немирењу са ситуацијом у којој се налазе. Јер то немирење са ситуацијом основни је услов да се пронађе излаз из ње, сналажљивост, домишљатост долазе тек после.

Све то одликује и истоимене јунаке завршног поглавља ове драмске приче (у којој они нису брат и сестра, него млад заљубљени пар). И та њихова различитост, заснована, поред смелости и знатижеље, и на бунтовничкој дистанци према "светом чудовишту" (Вештици), ствара пукотину у депримирајућем безнађу основне повести. Ивица и Марица нису у тој причи да би се отворила перспектива њеног понављања, да би се рекло како је све неминовно исто, но да би се на њу ставила тачка. Постоје излази, постоје други путеви, иако полазишта могу бити иста.

Енигма завршнице повезана је с ликом Вештице. Она је, према ауторкином списку лица, искључена из низа који образује јединствен лик, у распону од Мале сестре до Жене. "Рола" Вештице започиње дословном а не метафоричном смрћу Мале сестре, која још постоји само у не увек ласкавим сећањима "ближњих" (Сестре, Жапца, Медведића и Ловца). Па откуд онда

13) О мањку самопоуздања сведоче и врло кратке Принцезине реплике из којих и даље избија несигурност: "Мислим да ме твој син не воли."; "Мислим да ме баш не подноси."; "Мислим да би им било драго кад би знали."; "Мислим да ми је добро."; "Мислиш ли ти да сам ја добра?"; "Мислиш да не могу?"

толико заједничког између Вештице и средишњег лика и о чему та блискост може сведочити? Живот Мале сестре види се у крхотинама Вештичиних сећања, њихова је опсесивна патња због болесног и напуштеног детета (истог имена – Студен) једнака, као што су им и чежње исте, или би могле бити исте. Па како онда схватити ово раздвајање ликова? Да ли то значи да је метаморфоза тако радикална да Вештица престаје да буде део претходног бића? Да ли то значи да је живот једна деструктивна машина, која нас тако темељно расходује (и ту је физичка деградација готово занемарљив део метаморфозе) да престајемо да личимо на себе а да преостале сличности с нашим "пре" припадају некаквом општем арсеналу својстава којима се нивелишу разлике и укида посебност? Да ли сви ми завршавамо живот са чежњом да се изнова родимо и с уверењем да би све било друкчије да смо уза се имали неког ко би нас штитио и заувек држао у рају вечне невиности (о чему сведочи завршна Вештичина јадиковка)? Нимало утешан закључак, јер цео живот јунакиње, жене уопште, претвара у неминовност.

Зауставимо ли повест о Малој сестри на овој етапи и прихватимо да је последње поглавље ове драмске нарације, под насловом *Ивица и Марица*, почетак једне друге приче, са расутим траговима претходне, онда можемо начинити једну значењску рекапитулацију свих претходних етапа. Етапа на путу једног јединственог бића чијим одрастањем доминира принуда, сексуална принуда у првом реду. Но та пансексуалност само прикрива жеље и осећања која су изван ње и која не допуштају да се људско понашање сведе на еманацију сексуалности. Човек је много богатији, много сложенији, много несрећнији но што се указује када га сведемо на нагоне самоодржања и полности. Натопљен до мучнине сексуалношћу, *Брод за лутке* је заправо један антифројдовски комад, који у сферу људских страсти уводи жељу за сазнањем, за стварањем, за комуникацијом, за припадношћу заједници, за самопревазилажењем и проналажењем смисла сопственом животу. Наравно, тиме се, на нивоу проживљеног, не укида снага и посебност саме сексуалне жеље. Но њена је друштвена банализација, с једне, и манипулација њоме, с друге стране, насилно стављају у средиште људског живота, жениног живота у првом реду. Упркос томе, "потрага за срећом" главне јунакиње није без противречности: разлози за неуспех њене потраге леже у њој самој и прете да њен живот претворе у суморну типичност.

Шине и *Брод за лутке*, као, уосталом, сви комади Милене Марковић, разорно су тужни, а да притом у њима нема ни сенке сентименталности. Милена Марковић није изнад својих ликова, она је у њиховој кожи, а у њој није лако бити; они су узрок туђе, али и своје несреће и тешко им је судити. Њихова губитничка позиција не може бити једино објашњење ни њиховог насилништва ни њихове патње. Они су само огољени, јер немају чиме да буду прикривени: ни изобиљем, ни такозваном успешношћу, а понајмање лицемерјем. Они су у својој укупности само питорескнија страна "патње постојања" која је у основи не само драма него и поезије ове неупоредиве уметнице.

Пише > Светислав Јованов

Споредна средства (4)

Вишегласно искушавање

Хор или неуништиви епизодист (I део)

ХОР: Не приличи то хору –
Грађанима својим да суди
ХОРОВОЂА: Јер хор посматра споља,
И лакше опасност види.
....
БИДЕРМАН: Журим.
ХОР: Вај.
БИДЕРМАН: Стварно не знам шта желите.
(Макс Фриш: *Бидерман и ѿаликуће*)

Наведени одломак, осим што илуструје основни образац радње Фришовог иронично-апсурдног комада (1958), конкретно али и симболично потврђује значај хора, једног од двају најстаријих елемената западноевропске драме и позоришта, за модерно драмско и позоришно искуство – од Брехта до постдрамских тенденција. Виталност традиционалних ("класичних"), као и делотворност и разноврсност модерних аспеката и функција хора као да, парадоксално, само повећавају његову теоријску "невидљивост", а тиме и заблуде о његовој природи (класичној као и модерној). Јер, с једне стране, дефиниција хора (потиче од старогрчког χορός, *khoros* – коло, играње кола с певањем) свакако се не може свести на Пависов исказ: "Од доба старогрчког казалишта, Х. је хомогена скупина плесача, пјевача и рецитатора, који почињу говорити колективно ради коментирања радње у коју су укључени на различите начине."[1] Као што, с друге стране, представља заблуду Шлегелова (понегде још прихватана) идеја о хору као "идеализованом гледаоцу."[2] Као најопрезнија, барем у смислу полазишне тачке, делује тврдња Питера Беријена да хор "представља не само колективни лик који се налази у односу с другим ликовима, него исто тако и посредника између света драме и публике, којој помаже да уобличи сопствено виђење."[3]

При разјашњавању природе и улоге хора, не мања опасност је прибегавање "еволуционистичким" тео-

1) Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004, 201.

2) Аугуст Вилхелм Шлегел, *Предавања о драмској уметности и књижевности*, у: *Теорија драме (XVIII и XIX век)*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности, Београд 1985, 429.

3) Peter Burian: *Myth into muthos: the shaping of tragic plot*, у: *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge 1997, 198.

ријама, то јест теоријама порекла – које се исцрпљују у расправама о зачецима (хора и трагедије саме) у ритуалу, као и о идентитетима утемељивача. Пошто драма није ни ритуал, нити фолклорни облик, него уметничка творевина, много је плодоносније, уместо подлегања таквим "епистемолошким заблудама", посматрати феномен хора у *контексту драме као уобличеног уметничког устројства* – почевши, наравно, од прве фазе таквог устројства, старогрчке (хеленске) трагедије. На тај начин ће се указати како, током своје готово три миленијума дуге (и још увек неокончане) повести, хор увек – дабоме, на различите начине – а) остварује одређене *циљеве;* б) поседује известан *статус*, и в) обавља одређене *функције*.

На плану циљева, уочљиве су четири генералне тенденције хора: *медијација* (дочаравање атмосфере или појачавање драмске напетости); *акција* (мањи или већи степен учешћа у драмској радњи); *генерализација* (саопштавање конвенционалних мудрости или уопштавање искуства) и, коначно, *самореференцијалност* (пропитивање или довођење у питање сопствене улоге). У складу с тим, хор може да поседује један од три основна статуса (уз њихове многобројне варијације): *сведок*, *актер* и *коментатор*. Најзад, детаљнија класификација ових статуса указује на ове битне функције хора: као сведок, хор може фигурирати као *известитељ, сапатник* или *повереник*; према степену укључености у драмску радњу разликујемо *епизодисту* и *протагонисту*; најзад, статус коментатора, без обзира на циљеве, подразумева *јединствену функцију*, било да се ради о генерализацији, или проблематизовању саме улоге и статуса хора.

Наведене условности и класификације упућују нас на две радне хипотезе. Прво, у случају хора реч је о јединственој, неиздиференцираној групи особа/извођача, која успоставља различите односе са индивидуализираним ликовима драме. Друго, судбина овакве групе је, по правилу, у мањој или већој мери *повезана са судбинама поменутих ликова*. Испитаћемо наведене

Из представе **Филоктет**, HowlRound 2017, фото: Џерард Алон

радне претпоставке најпре на примерима из старогрчке трагедије, пошто се феномен хора, као битног елемента драмског устројства, појављује и развија најпре у оквирима овог драмског и позоришног жанра.

ТРАГИЧКИ ХЕЛЕНСКИ ХОР: ИЗМЕЂУ САУЧЕСНИШТВА И ПРЕСТУПА

Премда је наглашена потреба дистанце према дефинисању трагичког хора на основу његовог ритуалног (и, усталом, никада поуздано утврђеног) порекла, нужно је, из структуралног разлога, указати на два момента из те димензије, око којих постоји историјско-теоријски консензус. Први је чињенично-фактографски и односи се на чињеницу да су се, ради остваривања наведених циљева чланови хора, осим вербалним исказивањима, служили такође *плесом и песмом* (што је битно условило и њихово смештање у посебан, издвојени сценски простор, *orchestru*), али да, из разумљивих разлога, "на питање како су плесали и о чему су пева-

ли никада нећемо добити одговор."[4] Други моменат је условљен општим развојем трагичког жанра. Наиме, у фази превласти трагичке трилогије (а тиме и радње која третира судбину читавог рода), хор је лакше могао доминирати сценом, суочен само са два појединачна актера (тек је Есхил додао другог глумца). Постепено стављање нагласка на индивидуалне судбине јунака, почев од Софокла, доводи не само до промоције појединачне трагичке структуре и увођења трећег глумца, но и до промена у погледу природе и значења хора. Разматрањем начина на који су се ови процеси одвијали у опусима Есхила, Софокла и Еурипида, показује се како развојна динамика циљева, статуса и функција хора представља једну од битних димензија старогрчке трагичке драме и позоришта.

ЕСХИЛ: УГРОЖЕНИ АКТЕР

Чак и да не постоје други извори, проблематика хора у *Персијанцима* била би довољан доказ да је реч о најстаријој међу (барем сачуваним) Есхиловим трагедијама. Хор стараца испред краљевског двора у Сузи, у очекивању вести о (поразном) исходу Ксерксовог похода на Грчку, може се означити као *синкретички узор*. Поред обављања *известитељске* улоге у Прологу, хор не само што доприноси појачавању драмске напетости (стрепња око похода на Грчку) и дочарава атмосферу (јадиковкама), него изриче и генерализације – попут *коментара* о предности Даријеве владавине над Ксерксовом. Најзад, старци се у посредничком статусу појављују и као *повереник* (савет Атоси да јој Даријев дух протумачи сан) али и као *сапатник* (делећи краљичин бол поводом Гласниковог извештаја), доспевајући чак у једном изузетном тренутку – кроз учешће у призивању Даријевог духа – на позицију *актера*.

Након *Персијанаца*, третман хора у осталим Есхиловим остварењима указује на две (само квантитативно) равноправне тенденције. Хор тебанских девојака (*Седморица*), хор робиња у *Жртви на гробу* (другом делу *Орестије*) и хор нимфи Океанида (*Оковани Прометеј*) одликује претежно делатност медијације, то јест статус сведока – и конкретно, функција *сапатника*; у сва три случаја, хорови "искорачују", али само спорадично, у димензију коментарисања радње. Највећу убедљивост у исказивању сапатништва демонстрирају тебанске девојке – од исказивања стрепње и панике

> "И топот, звека, пољем шири се
> И примиче се – лети, ори хук"
> до осокољеног пригрљивања Етеоклове
> спремности на борбу:
> Ударио их гром!
> Зеус пред кулам' убио их!"[5]

Другу, тадашњој фази трагичког устројства за нијансу примеренију тенденцију показују Есхилова дела у којима хор тежи акцији, то јест фигурира као *актер* – било да је од почетка тако постављен, или се развија до тог степена. Последњу од ових подваријанти срећемо у уводном делу *Орестије*, *Агамемнону*. Хор аргивских већника-стараца се током већег дела радње понаша као коментатор, пропративши збивања посредством традиционалних мудрости (о потреби скромности, поштовања закона), што достиже врхунац у формули која представља и сржа ауторове трагичке концепције:

> "Тко скриви, страда – то ће бит, док Зеус
> на пријестолу сједи..."[6]

У завршници комада, међутим, хор се упушта у низ конкретних чинова – од недоумице да ли да реагује на Агамемнонове јауке из двора (док га убијају), до покушаја да се и оружјем супротстави ликујућој Клитемнестри. За разлику од овакве, у крајњој линији ипак епизодне улоге, завршни део исте трилогије предочава хор Еуменида (то јест на почетку, још

4) Albert Weiner, *The Function of the Tragic Greek chorus*, Theatre Journal, Vol. 32, No. 2; John Hopkins University Press, Baltimore 1980, 4.

5) Есхил, *Седморица против Тебе*, у: *Сабране грчке трагедије*, превели Коломан Рац и Никола Мајнарић, "Врхунци цивилизације", Београд 1998, 46–50.

6) Есхил, *Агамемнон*, у: *Сабране грчке трагедије*, 77.

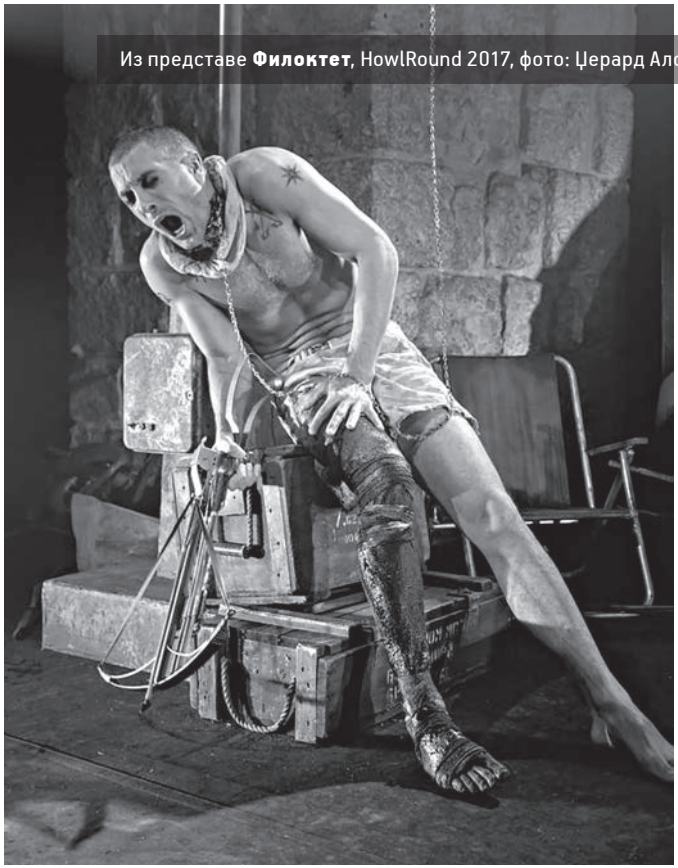
увек Срђа/Еринија), као *актера у главној улози*, равноправног с Орестом, којег прогоне. Чак и коментари ових богиња освете и заступница матријархалног начела (на тему неопростивости мајкоубиства) налазе се у функцији њиховог непосредног деловања. Најдаље у промоцији хора као носиоца акције Есхил одлази у *Прибеглицама*, комаду у којем, сагласно теми, Данајеве кћери нису равноправан, него *средишњи* трагички актер, дакле протагонист. У овом комаду више нема ни трага хору као "мосту од нарације према драми"[7]: пролазећи кроз читав спектар емоција, Данаиде апелују, убеђују, сакривају се, прете самоубиством, да би на крају покушале и физички да се одупру непријатељском Гласнику:

"Ао, воде, главе градске – грабе, воде ме!"[8]

У крајњем свођењу, обе предочене тенденције показују како Есхил, без обзира на поетичке (склоп трилогије) и театарске (два глумца) условности, настоји да циљеве, статус и функцију хора ефикасно усклади са одабраном трагичком проблематиком.

СОФОКЛЕ: ДВОСМИСЛЕНИ КОМЕНТАТОР

Поред већ поменутог јачања нагласка на индивидуалну судбину јунака и појаве засебне, трилогијским склопом неоптерећене радње, на промену природе и значења хора код Софокла утиче још један фактор. Док се код Есхила трагичка судбина појављује као Нужност која одражава праведни поредак света, Софоклова судбина поприма елементе вишезначности, а њено деловање указује се јунацима као "удаљена енигма, изражена кроз пророчанства".[9] Следствено томе, значајније место у оквиру трагичке радње добијају пророчанства (о судбини), а самим тим и *потреба њиховог тумачења/коментарисања*.



Из представе **Филоктет**, HowlRound 2017, фото: Џерард Алон

Отуда се и у Софокловом третману хора откривају две, компатибилне, али јасно маркиране тенденције. У оквиру прве, којој припадају *Ајант*, *Трахињанке* и (највећим делом) *Филоктет*, уочавамо померање (функције) хора са статусом сведока, од емоционалне позиције *сапатника* до рационалније функције *безусловног повереника*. Хор саламинских морнара у *Ајанту* се, тако, интензивно поистовећује са насловним ликом чак и након његовог страдања (подупирући Теукрову намеру да га сахрани упркос грчким вођама). Сложенији случај ове тенденције представља девојачки хор из *Трахињанки*: после низа гестова емоционалне подршке Дејанири, метафорички приказ јунакињине унутрашње

7) Јован Христић: *Шта су Грци гледали?*, у: *О трагедији*, "Филип Вишњић", Београд 1998, 29.

8) Есхил, *Прибеглице*, у: *Сабране грчке трагедије*, 39.

9) Bernard M. W. Knox, *The Heroic Temper: studies in Sophoclean Tragedy*; University of California Press, Los Angeles 1983, 5.

дилеме – кроз опис давнашњег дуела њених просаца – промовише хор у неку врсту Дејаниринг *другōī Ја*, да би читав развој био поентиран чак и за Софокла неочекиваним и крајње ревизионистичким коментаром:

"А свему томе је крив Зеус!"[10]

Крајњи резултат оваквих тенденција налазимо у статусу и функцијама хора у *Филоктету:* упркос номиналној неутралности и, чак, повременим изливима сажаљења према главном јунаку, хор морнара показује се као Неоптолемов *безусловни повереник,* спреман на кршење свих норми које овоме стоје на путу.

Насупрот томе, код примера који сведоче о снажном комбинованом утицају индивидуализације јунака и двосмислености пророчанства, хор се промовише као својеврсна комбинација *сведока/повереника* и *коментатора.* У случају хора тебанских старешина у *Антиīони,* поступци карактеристични за *опōртунистичкōī повереника* (рецимо, неоправдано и површно изједначавање Креонтових и Хемонових аргумената, током њихове кључне расправе) постепено узмичу пред низом *коментара*, током којега се чак и славни исказ о човековој величини (из првог стасимона) ускоро релативизује позивом на поштовање ауторитета:

"Бит побожну нека света је дужност
Ал' онога власт, тко за власт ти мари,
Прекршити никако слободно није."[11]

Док се у повести о Антигони хорски повереник преображава у коментатора, хор тебанских старешина у *Цару Едиīу* демонстрира комбинацију *опōртунистичкōī сведока/повереника* и *не мање опōртунистичкōī коментатора*. Прву позицију најбоље показује настојање хора да изгласи сукоб између Тиресије и Едипа, прекидајући расправу "отрцаним фразама које пролазе незапажене."[12] Друга се, пак, отелотворује кроз тврдње попут оне о непогрешивости пророчанства, то јест неумитности божанске правде:

"Дјелом или ријечју ступа л'
Стазом презирања тко...
Худа срећа стигла га"[13]

Као значајан моменат у обликовању софокловског хора треба напоменути и следеће: док је код Есхила судбина чланова хора у извесним случајевима повезана са судбинама протагониста само формално (робиње у *Жртви на īробу*, Прометејеве Океаниде), ова релација је у већини Софоклових трагедија заснована на психолошким, идејним или социјалним околностима саме трагичке ситуације.

ЕУРИПИД: ЗАБЛУДЕЛИ САУЧЕСНИК

Као значајну особину Еурипидових хорова која у великој мери опредељује њихов статус, али и начин деловања, треба нагласити да су они углавном *женскōī рода*. Ова чињеница може на известан начин упутити на закључке о сличности са Есхилом – код којег, такође, у пет од седам сачуваних хорова налазимо жене – али за такав закључак нема дубљег основа. Есхил се, наиме, опредељује за женски хор углавном стога што је глас жене у Атини његовог доба био глас особе лишене друштвеног угледа и ауторитета, такорећи израз "туђинске субкултуре"[14]. Код Еурипида, међутим, опредељивање је, најпре, у складу са усредсређивањем на *судбине жена као īротаīониста* (Медеја, Федра, Андромаха, Хекуба, Алкестида, Електра). Други разлог је, по свему судећи, третман таквих судбина кроз проблематизовање једне *доминантне страсти* (љубав, освета, љубомора).

У раној фази свог опуса, како показују *Медеја*, а поготово *Хиūолиī*, Еурипид сасвим логично

10) Софокле, *Трахињанке*, у: *Сабране īрчке īраīедије*, 210.

11) Софокле, *Антиīона*, у: *Сабране īрчке īраīедије*, 188.

12) Albert Weiner, наведено дело, 5.

13) Софокле, *Краљ Едиī*, у: *Сабране īрчке īраīедије*, 141.

14) Mary de Forest, *Female Choruses in Greek Tragedy*, http://www.didaskalia.net/issues/vol4no1/deforest.html

предочава чланице хора које у радњу улазе као јунакињине *сапатнице.* Но пример трезенских госпођа показује како хор, пристајући из женског саосећања на Федрину посмртну клевету, својим прећуткивањем одсудно доприноси Хиполитовом страдању, постајући од добронамерног сапатника *изманипулисани повереник:*

ТЕЗЕЈ: Мраз туге или друга биједа уби је?
ХОР: То само знамо, дођох и ја сада баш…"[15]

Када у трагедијама Еурипидове зреле фазе поменута доминантна страст постане деструктивна сила којој се не могу одупрети никакав морални став, нити обичаји (*Андромаха, Електра*), женски хор се самосвесније упушта у морално проблематичне поступке – учешћем у лукавствима протагонист(кињ)а, или пак, смишљајући и сопствена. Тако, низ сапатничких гестова према Хекаби, која остаје без потомства, доводи хор заробљених Тројанки на позицију *безрезервног повереника*, спремног да учествује у убиству деце:

"Да провалимо? Крајњи већ нас зове час,
Да помогнемо Хекуби и Тројанкам'"[16]

Сагласно појави доминантних страсти са активним и пасивним предзнаком, тачније класификацији протагониста на *уґњетаче* и *патнике* у Еурипидовој трећој фази (Хермиона наспрам насловне јунакиње у *Андромахи;* Дионис наспрам Пентеја у *Баханткињама*), женски хор се отворено и од почетка конституише као *активни*, али и *морално заблудели* повереник јунака/јунакиње "угњетача". Један од екстремних примера оваквe функције нуде *Баханткиње*, у чијем завршном призору, чланице Дионисовог хора на спознају да је Агава растргла сопственог сина реагују "са

Из представе **Орестија**, Shakespeare Theatre Company 2019.

мешавином одвратности и ликовања."[17] Заузимајући на сличан начин позицију повереника, хор аргивских госпођа у *Оресту* испољава, али *далеко самосвесније*, тежњу да узме активно учешће у Орестовим недвосмислено злочиначким поступцима, убиству Хелене и отмици њене кћери Хермионе. Гледано у целини, без обзира на завидан степен емпатије према протагонистима (која га, иначе, одводи у неизвесна проблематична саучесништа), позиција еурипидовског хора није дубински повезана са њиховим судбинама. Разлог томе, као што је и указано, налази се првенствено у свођењу на посреднички статус и повереничку функцију, чиме се хор најчешће лишава значења која доносе како ефектна коментаторска функција, тако и конкретно деловање у оквиру трагичке радње.

15) Еурипид, *Хиполит*, у: *Сабране грчке трагедије*, 378.

16) Еурипид, *Хекуба*, у: *Сабране грчке трагедије*, 495.

17) P. A. Easterling, *Form and Performance*, u: *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge 1997, 163.

Пише > Бисерка Рајчић

Габријела Заполска или еманципована противница феминизма

Габријела Заполска око 1885.

Феминизам као формација у Пољској је настао у време капитализма, с извесним закашњењем. Један од битних разлога била је разједињеност и окупација Пољске од стране Пруске, Русије и Аустрије од 1795. до 1918, када жене, чак из виших друштвених слојева, губе положај који су вековима имале. Уместо да се првенствено баве собом, својим образовањем и породицом, биле су приморане да преузму низ послова и обавеза, друштвене и политичке природе, који су спадали у домен мушкараца. И, да подсетим, Пољска, иако краљевина, у бити је била република, у којој је политички народ било племство: аристократија, шљахта или средње племство и интелигенција, углавном осиромашено. Оно ће се борити за ослобођење од окупатора који је забрањивао школе свих нивоа на територији тадашње Пољске, учење пољског језика, књижевности, историје, нормално одвијање културног живота, развој уметности, речју нормалан живот који је вођен претходних векова. Најгоре је било под руском окупацијом, против које су подигнута два устанка, 1831. и 1863; завршили су се неуспехом, слањем устаника у Сибир и одузимањем иметка. Нешто боља ситуација у погледу културе владала је у делу званом Галиција, под аустријском окупацијом. Поред немачког, допуштано је и коришћење пољског језика, те од средине 19. века на простору Галиције настају бројне културне институције, уметничка удружења, музеји, чак и академија наука. У Галицији је 1857. у племићкој породици, у селу

Подхајце, у области Волињ, рођена Марија Габријела, позната као Габријела Заполска. Отац Винценти Казимјеж Јан Корвин-Пјотровски био је имућан земљепоседник, маршал шљахте Луцког среза, а мајка Јузефа Карски, такође племићког порекла, бивша балерина Варшавске опере. Основну писменост Габријела ке стекла код куће, захваљујући домаћим учитељима, а од своје једанаесте године образовање је стицала у Заводу Sacré Coer и у Васпитно-научном институту у Лавову. Сматра се да је мајка утицала на њено интересовање за позориште и књижевност. Без обзира на то, родитељи су је 1876. на силу удали за руског поручника царске гарде Константија Шњежко-Блоцког, с грбом Лелива. Брак је кратко потрајао. Муж се коцкао, пијанчио, трошио њен мираз, речју омаловажавао ју је. Напустила га је због тога, међутим, то је ипак био скандал. Са њом су раскинули однос и родитељи и муж. Један од разлога био је тај што је њен брак званично раскинут тек 1888. године. Пре тога, са човеком из позоришних кругова, са којим није била венчана, добила је ћерку. Родитељи су је пре рођења детета послали у Беч, где се породила у једном манастиру, оставивши у њему дете које је после неколико месеци умрло. Пошто се из Беча није вратила мужу и родитељима, остала је без средстава за живот. Да би имала од чега да живи почела се 1881. бавити новинарством и позориштем, преселивши се из Варшаве у Краков. У то време постојао је низ путујућих, аматерских или полуаматерских позоришта, дружина, са којима је наступала у низу градова (Лавов, Петербург, Познањ, Тарнув, Крињица, Бидгошч, Гњезно, Торуњ, Вонбжеже...), променивши име у Габријела Заполска. С тим именом упутила се 1889. и у Париз. Као госпођица из племићке породице учила је француски и сматрала да је то довољно да се укључи у позоришни свет културне престонице Европе. У Паризу је провела пет година. Наступала је у прилично познатим позориштима, у Thèâtre Libre и Thèâtre de l'Oeuvre. Због језика и конкуренције није постигла веће успехе, те је одлучила да се врати у Пољску, без обзира што је успоставила значајне контакте с пољском уметничком емиграцијом у Паризу, посебно са сликарима, и са француским сликарима тада актуелне групе набисти, што је несумњиво било значајно за њен даљи духовни и уметнички развој. С већим успехом наступала је у варшавским и краковским позориштима. Међутим, њена бунтовна природа није јој давала мира. Била је посвађана са сваким директором позоришта у коме је радила, с осталим глумцима и бројним уредницима новина са којима је сарађивала, првенствено као позоришна критичарка. Излаз је видела у оснивању властитог позоришта и драмске школе 1902. године. Ни у томе није постигла већи успех те се 1904. преселила у Лавов, у то време економски можда најјачи пољски град. У њему је са својим другим мужем, сликаром Стањиславом Јановским, основала путујуће Позориште "Габријела Заполска", са којим је наступала током 1907. и 1908.

Поред рада у бројним позориштима, у којима је одиграла око 300 улога, почела је рано да се бави писањем, сарађујући с низом новина, пре свега као позоришна критичарка, али објављујући у краковској, лавовској и варшавској штампи приче и романе у наставцима. И не само у штампи већ и у посебним издањима, писане у духу натурализма, тако да су је звали "Зола у сукњи". И у књижевности је дошла до изражаја њена бунтовна природа, која се посебно испољавала у обради тема у прозним и драмским делима, отвореним наступима као еманципаторка, сифражеткиња, речју слободна жена. Писала је и објављивала много, али због ситуације у којој се налазила као жена са два пропала брака, зарађујући сама за живот, чинила је то каткад површно и недовршено. Ипак, њен таленат у избору и обради тема којима се мушки део писаца није бавио, допринео је да остави за собом и значајна дела попут збирки прича и романа: *Малашка, Кашка Каријатида, Претаклови, Људска менажерија, Зашумеће шума, Сезонска љубав, Тушкина кћер, Жена без мане, О чему се не говори, О чему се чак и не мисли*, *Антисемита*, драма: *Њих четворо, Трагедија глупих људи, Жабица, Морал госпође Дулске, Скиз, Госпођица Маличевска, Сибир* и

др. У њима се бавила актуелним проблемима као што су негативне појаве у свакодневном животу Пољака, страдања и патње сеоског живља у градовима, с обзиром на кметство, које је званично потрајало све до 1921, похлепа и аморалност власти, проституција, венеричне болести, антисемитизам…

Многи њени текстови објављивани у новинама, па и у књигама, данас су заборављени. Између осталог и зато што ју је критика, у време када су ти текстови настајали и објављивани, често омаловажавала. Посебно њене креације женских ликова, премда су се њена дела позитивно истицала међу осталим прозним и драмским делима с краја 19. и почетка 20. века. То потврђују извођења и преводи њених драма: *Морал госпође Дулске, Њих четворо, Госпођица Малишевска*, *Жабица, Трагедија глупих људи, Малка Шварценкоф, Јојне Фирулкес*, као и чињеница да се до данас налазе на репертоарима пољских и светских позорница. Јер, многе теме које је у њима обрађивала актуелне су до данас. Пре свега питање морала, не само грађанског света већ и осталих друштвених слојева, што је за њеног живота било табу тема. Тема коју су посебно обрађивали натуралисти у које је спадала. Њихов значај је увиђало и прихватало мало књижевних критичара, попут Пјотра Хмјеловског, Вилхелма Фелдмана, Стањислава Бжозовског. Поготову што је спадала у ретке жене које су се том тематиком уопште бавиле. Требало је да прође скоро сто година па да Габријела Заполска буде проглашена Првом дамом пољске драме. Јер, прва је уочила и јасно изразила, често с брутално искреношћу, извесне важне истине у пољском друштву свога времена, усудивши се да у својој двадесет четвртој години раскине с мужем и родитељима. Да до краја живота, до 1921, брине сама о себи, радећи као глумица, позоришна критичарка, фељтонисткиња, новинарка… Третирајући своје стваралаштво као протест против лицемерја и служења друштву, у коме је видела сијасет пређуткиваних зала. Уместо да добија похвале, због тога је оптуживана за неморал. Међутим, популарност њених драма, посебно њене најзначајније драме *Морал госпође Дулске*, најбоље су сведочанство о њој као познаваоцу живота. Као ниједна жена пре ње умела је да изрази време у коме је живела, па су и данас многа њена дела без премца, мада се толико тога у Пољској и свету променило, посебно у погледу књижевног представљања тих проблема. Без претеривања можемо рећи да је у томе претходила свом времену, мада је то није учинило срећном, већ јој је, напротив, донело бројне проблеме и патње. Када ју је, на пример, због књиге *Малашка*, о перипетијама девојке са села која се нашла у граду, који јој је, уместо побољшања животних услова, донео бројна понижења, у *Правди*, у чланку "Барјак од сукње", напао познати позитивистички писац Александер Швјентоховски, док ју је критичар Јан Поплавски чак оптужио за плагијат неког руског романа. А нападана је тобож и због плагирања француских писаца. На то је реаговала отворено, не признајући њихове лажи, чак и кад је, с обзиром на пол, губила на суду, устајући јавно против поменутих лажи и оптужби, не одустајући од бављења књижевношћу и позориштем. Живела је годинама на ивици беде. Поред писања и позоришта, бавила се и шивењем хаљина за лутке, својих позоришних костима, делова властите гардеробе, немајући често новац за куповину свећа, без којих није могла увече да ради те послове и учи улоге. Истрајавала је и на основу искуства које је стекла у Паризу, не увек светлог и лаког. Није мењала свој пркосни карактер, без кога је незамислива улога сифражеткиње, коју је за себе у двадесет четвртој години живота изабрала и којој је остала верна до смрти. Примењујући је у позоришту, као глумица и редитељка, као књижевница и пре свега као жена. За собом је оставила бројна дела. Објављивала их је с много напора. Трпела је критике које друге уметнице и жене нису трпеле. Од самог почетка свог уметничког стваралаштва излагала је себе болу и патњама, о чему веома рано говори књига њених прича *Из историје бола* (1890). Јер, њен натурализам од почетка до краја карактерише публицистички, а донекле и дидактички тон. Што нас не изненађује, будући да је приказивала

бруталност и драстичност живота своје епохе, истовремено стављајући се у одбрану понижених и увређених. Инспиришући се често и својим животом. У томе се веома разликовала од писаца тзв. Младе Пољске, пољског модернизма и сецесије, писаца који су се бавили претежно сензибилним, уметничким душама, мада су им живот и етика малограђана били страни. Имали су и слично порекло. Били су претежно племићког порекла, које је у окупираној и разједињеној Пољској током 19. века ишчезавало. Престајало је да игра улогу коју је играло више векова, чему је Заполска прилазила на други начин, који јој је често узиман критички, замеран, оптужујући је за нетрпељивост и мржњу према људима уопште. Што никако не стоји.

Године 2011. поводом 90. годишњице смрти Заполске, Музеј књижевности "Адам Мицкјевич" и Позоришни музеј у Варшави посветили су јој изложбу насловљену "Побуњени таленат". Том изложбом многе је изненадила разнородношћу животних интересовања. Посебно колекција слика које је донела из Париза, пољских и француских сликара с краја 19. века и низ других експоната: стилски намештај, накит, позоришни костими и сценографија представа у којима је наступала, који сведоче о њој као о особи која је оставила трага у срединама у којима је живела и радила. Посебну пажњу изазвало је њено новинарско-публицистичко стваралаштво, тематски крајње нетипично за жену тог времена. У време изложбе основан је чак Почасни комитет, у који су се укључили бројни, најистакнутији писци, позоришни и филмски посленици, између осталих Вајда и његова супруга Кристина Захватовић, глумица, сценографкиња и костимографкиња, глумци Кристина Јанда, Ана Полони, Анџеј Лапицки, Анџеј Северин и др. Сама изложба посвећена Заполској, као и Почасни комитет, потврдили су да је реч о изузетној, свестраној уметници која се целог живота трудила да буде на највишем могућем нивоу. Рецимо, трудећи се да пише боље драме од Виспјањског, прозу од Сјенкјевича, да као глумица буде боља од Моџјевске, светски познате позоришне глумице, која је у истој Пољској и у исто време такође кренула од нуле. Дакле, реч је о изузетној марљивости и истрајности, на шта је у својој књизи *Стакло и брилијанти. Габријела Заполска у својој епоси*, објављеној 2016, указао и Араел Зурли. Поставио је питање да ли је Заполска била ангажована уметница. Или је била ближа типу савременог писца, који нема дилему у вези са својим статусом у друштву? Кога нико неће напасти због било ког избора у уметничком животу. С обзиром на то да се зна да веома мали број писаца и позоришних уметника може да живи искључиво од хонорара. Нити ће било ко поставити данас питање било које ангажованости уметника и писца. Односно, све због чега је Заполска оптуживана и жигосана, данас се третира готово као врлина. Тема је одређеног типа штампе и медија. А тек писање и објављивање под псеудонимом данас је незамисливо. Јер, писање као сплет патриотизма, еротике и сензације веома је пожељно.

Габријела Заполска је на основу реченог морала да има два лица. Да буде химерична помодарка, која воли разним стварима да шокира и ангажована списатељка која тематски посеже за друштвеним манама и маргинама. Да би то изразила, као и у животу, морала је да игра различите улоге. Критичарка Кристина Клошињска је за њу чак рекла: Очерупала би и пауна!

Како би другачије? У свету мушкараца морала је да привлачи пажњу не само својим изгледом и облачењем већ и изношењем погледа на свет. Ако је то све чинила због славе, поставља се питање због чега славу за живота није стекла у мери у којој ју је заслуживала?! Због чега је повремено морала да користи псеудониме, да не би била нападана? Тако да ју је у извесним приликама слава ужасавала. Нека њена дела била су слављена, међутим, није могла да сања да ће, рецимо, ући у школску лектиру. То се догодило много деценија после њене смрти, кад су књижевнице као Марија Домбровска, Зофја Налковска и многе друге за свој књижевни рад добијале високе хонораре, најзначајније књижевне награде, могле да пишу о чему хоће и како хоће. Да се поносе бројем љубавника

или да, уместо љубавника имају љубавнице, као Домбровска, годинама предлагана за Нобелову награду. У најбољим годинама Заполска се није усудила да се трећи пут званично уда за десет година млађег Стањислава Јаворског, са којим је у Лавову основала позориште и који ју је волео без обзира на разлику у годинама. Године 1888. чак је покушала самоубиство, за које се сазнало. Због тога је, између осталог, одлучила да оде у Париз. Међутим, због свог француског и конкуренције веће него у Пољској, тамо није постигла оно што је желела. Једном приликом је рекла за себе: Ја сам морална просјакиња! У јесен 1900. године одлучила је да прекине рад у позоришту и да се посвети мање трауматичном послу – писању. Без обзира на све речено њено укупно стваралаштво је у целини импозантно. У зависности од тренутка, неко од њених дела повремено бива "откривано" и представљано као вредно, улази у обавезну лектиру гимназијалаца и студената књижевности и позоришта, предмет је научних студија.

Повремено настају и књиге о њој и њеном стваралаштву у којима се помиње као уметница која је водила слободан живот, није се држала друштвених конвенција и сл. Што је донекле тачно. Али, пре у уметности него у њеном приватном животу, који је текао уз многа одрицања и завршио се прилично тужно. Старачким болестима, усамљеношћу, материјалном оскудицом, прилично необично за тзв. еманципаторку, сифражеткињу, феминисткињу: уздржавањем од слободније еманципације?! Рецимо, повремено је у интервјуима тврдила да жене не би требало да студирају и да се баве научним радом. А изјашњавала се каткад и против жена лекара, правника, инжењера и сл. Иако је веома много постигла на професионалном плану, њен погреб у најбогатијем пољском граду Лавову 1921. прошао је скромно. Тек 1927. њени посмртни остаци пренети су у Алеју заслужних на чувеном Личаковском гробљу. Међутим, тек данас на њен гроб посетиоци остављају цвеће.

Како није имала директне наследнике, не знам ко данас располаже њеним ауторским правима. Ко убира новац који је њој био преко потребан, а није га имала. На бројним фотографијама из својих средњих година деловала је веома привлачно, а како историчари театрологије тврде, прихватала је радије улоге старица. То такође намеће питања чему је придавала већи значај, себи као еманципованој жени или као уметници? На основу обимне литературе коју сам о њој читала и која ме је навела да напишем овај текст, испада да је донекле сама изабрала "женски гето".

Позитивизам као филозофија и уметнички правац у пољској књижевности и уметности од 70. до 90. година 19. века веома се залагао за образовање жена, рад и ван породице, похађање виших школа, студија... Жене су већ биле удруживане на више начина. Једно од удружења било је и Удружење сифражеткиња на чијем челу се налазила Паулина Кучалска-Рејншмит. Захваљујући њему настале су организације сличне европским: Савез грађанског рада жена, Политички клуб напредних жена, које су се бориле за приступ жена политици. Док су на другој страни постојале још увек само женске, углавном приватне школе. Из материјалних разлога доступне само вишим друштвеним круговима. И Марија Склодовска-Кири била је племићког порекла, али до студија је била приморана да буде приватна учитељица аристократске деце, а да се на студијама у Паризу издржава властитим радом. Као жена-научница није примљена да предаје на универзитету, у чему јој није помогла ни двострука Нобелова награда. Одржала ју је породица и чињеница да је њен научни рад наставила њена кћер Ирена. Габријелу Заполску породица нажалост није подржала, па ни мужеви и сарадници који су се бавили уметношћу у истим позориштима као и она. Сифражеткиње њеног времена бавиле су се и феноменом пријатељства међу припадницама покрета. У том домену изостала је њена способност стварања и неговања пријатељства. Може се стога рећи да је Заполска остала на пола пута између феминизма и спутаности у развоју себе као личности и уметнице, односно до потпуне самореализације.

Пише > Јована Бојовић

Освајање слободе или О три режије Држићевог “Дунда Мароја”

Држићев Дундо Мароје у режијама Бојана Ступице, Мирослава Беловића и Кокана Младеновића

Драмски текст *Дундо Мароје* Марина Држића једно је од најпознатијих књижевних дјела дубровачке ренесансне књижевности. Ова плаутовска комедија настала је 1551. године, а први пут је изведена у Вијећници компаније Помет-дружина, првог или осмог фебруара 1551. Драма није штампана за вријеме Држићевог живота, а није очуван ни њен изворни рукопис но препис из 16. вијека који није комплетан. Наиме, недостаје му завршетак. *Дундо Мароје* први пут је штампан тек 1876, а по први пут у цјелости изведен 1938. у продукцији Народног казалишта у Загребу и то по адаптираном тексту Марка Фотеза.

Уз адаптацију Фотез наводи како је циљ био да се дјело учини приступачним и разумљивим за тадашњу публику. Имајући у виду да је Држић своје комедије, углавном, писао за пирове (свадбе), оне су, осим алузија на савремене догађаје и скандале, садржале и личне опаске намијењене његовим сународницима из публике. Самим тим, јединство радње било је пољуљано и оптерећено великим баластом епизода. Све су то разлози због којих Фотез комад сажима у два дијела, с лицима сведеним на минимум. Карактеристике које су биле везане за неколицину ликова, приписује једном лику и тиме ствара јединствене карактере. Осим тога, у драмски текст уноси одломке из других Држићевих комедија, којим попуњава одређене празнине настале усљед штриховања. Ипак, Фотез истиче да је главна сврха ове прераде стварање наше ренесансе класичне литературе, и самим тим разгртање пепела времена који ју је покривао.

Држићев текст, али и Фотезова адаптација су, у годинама које слиједе, више пута постављани на регионалне сцене, али три инсценације чине се посебно занимљивим: представа Бојана Ступице (1949, ЈДП), потом његовог ученика Мирослава Беловића (1976, ЈДП), као и Беловићевог студента Кокана Младеновића (2009, Крушевачко позориште). Намеће се питање шта једна ерудитна комедија може донијети на значењском нивоу у различитим друштвено-политичким околностима? За које концепте се ова три редитеља одлучују и да ли се сценска читања преклапају, подударају или

мимоилзе? У трагању за овим одговорима природно је кренути од поставке Бојане Ступице.

Представа *Дундо Мароје* Бојана Ступице премијерно је изведена фебруара 1949. на сцени Југословенског драмског позоришта, а за вријеме свог сценског живота који је трајао скоро двије деценије, приказана је 459 пута. Поред многобројних реприза у Београду и гостовања у готово свим већим југословенским градовима, Ступичин *Дундо Мароје* доживио је велики успијех и на европским турнејама. На првом међународном позоришном фестивалу у Паризу (1954), по оцјени критике проглашен је за најуспјелију и најквалитетнију представу фестивала, а потом је доживио низ успјеха у СССР-у, Пољској, Холандији, тадашњој Чехословачкој, Финској, Шведској, Енглеској. Велики успјех ове представе допринио је и преводу Држићевог текста на кинески језик.

Имајући у виду јаз између данашњице и тренутка настанка представе, али и недоступности материјала (снимака представе), тешко је, чак и немогуће анализирати је, али служећи се театролошком реконструкцијом, могуће је имати у виду Ступичину редитељску визију и концепцију.

Истраживањем долази се до закључка да је Фотез још једном морао интервенисати на тексту и то по захтјеву Бојана Ступице: уведени су ликови Садија и Оштијера, али и задржани одређени италијанизми; прије пролога Дугог Носа уведен је нови сонг – италијанска весела љубавна пјесма. Јасно је да је Ступица инсистирао на величању игре слободног човјека.

"Заплети комедије Држићу служе само као повод да може рећи свој суд о ономе што му највише лежи на срцу, а то је човек-човек са својим слабостима, склоностима, страстима и чежњама: човек одређен својим временом, друштвеним уређењем и трагичним, некад смешним, а некад тужним животним нужностима. Држићев став је критички, али није дидактичан... Занимљиво је колико су мало на Држића утицали савремени комедиографи, колико је он оригиналан у избору личности које нису схематски типови комедије, већ стварни људи из стварног живота. А већ самим тим што аутор зна да продре и до најскривенијих кутова душе тих људи, они постају типови и карактери."[1)]

Ступица своју представу смијешта у реалистичан оквир, "поштујући" Држићеве одреднице мјеста и времена. Он велича човјека из народа, поштује обичаје и начин живота. Њега не муче сукоби о људима. Напротив, он ужива у животу, у коме скоро ништа није онако како би требало да буде, али то није разлог да се не би уживало.

"Ступици је замерано преобиље маште на ивици укуса али су сви критичари хвалили глумце... Била је то представа која је зрачила смехом, радошћу, обиљем и оптимизмом у времену које није било такво. Она је својим заразним весељем и оптимизмом освојила публику и позоришну јавност и постала прекретница у историји не само Југословенског драмског већ и читавог југословенског позоришта"[2)].

Љубомир Драшкић, Ступичин некадашњи асистент и сарадник, забиљежио је у тексту *Један дан са Бојаном Ступицом*, да је *континуитет радње* Ступица сматрао једним од највећих проблема драмске режије. Драшкићу је Ступица говорио, "Не могу да прићем комаду док не видим простор, то је почетак режије... Позориште је низ ситуација условљених простором".

Чини се да су та реченица, али и компленто Бојаново схватање позоришта, условили и рад његовг ученика Мирослава Беловића. "Бојан Ступица је једно од знамења наше новије театарске историје", наводи Беловић у свом поетски надахнутом тексту *Маї режије*.

Да Беловићево дивљење професору и његовом стваралаштву није остало само забиљежено на папиру или у усменом предању, најбоље свједочи представа *Дундо Мароје*, такође Југословенског драмског позоришта, али из 1976. "Мирослав Беловић успоставља

1) Радослав Лазић, *Бојанов Дундо*, Књига режије, Београд 2005. *Редитељ о комедији Дундо Мароје*, стр. 26.

2) Марина Мађарев, *Бити у позоришту*, Београд 2008, стр. 21.

Дундо Мароје, режија: Мирослав Беловић, ЈДП 1971.

везу између театрализације каква је била у пишчево време и какву познаје театар XX века”[3].

За позорје најславније Држићеве комедије Беловић бира двориште фрањевачког самостана. Пометову дружину, дакле, сачињавају калуђери, који једног недјељног поподнева одлучују да, за своју душу, одиграју Држићевог *Дунда Мароја*. Мантије ће се за прилику, са извјесним измјенама, претворити у позоришне костиме, а неки од њих преузимају женске улоге. То, наравно, мијења извјесне односе у комедији обећавајући смијех и тамо гдје га код Држића и нема. Али Беловићева намјера није да простом замјеном мјеста радње и преоблачењем глумаца у глумице помјери тежиште комедије ка бизарном и самим тим смијешном. Оно што он тражи у дворишту дубровачког фрањевачог самостана или, боље рећи, оно што жели наћи међу његовим зидинама, није толико позориште које се прави по узору на некадашње представе ренесансних комедија у манастирима на јадранској обали, колико је то театар који би у редитељевој замисли требало да сугерише раскид са средњим вијеком и његовим догмама, те неку врсту тријумфа живота. Присвајајући позоришни дух слободе који испуњава Држићеву комедију и којим она раскида окове хришћанских стега, фрањевци антиципирају и друго осјећање свијета, тако несагласно с чврстим редом система који гуши емоције и поставља границе и тијелу и животу. Одушевљење које калуђери уносе у представу и које чини да забораве гдје су, ко су и нагони их да се поистовјете, не толико с ликовима комедије колико са самим човјеком, драгоцјено је за театар; оно у одређеној мјери надјачава и саму идеју препуштајући конце комедије имагинацији глумаца. Дакле, самостанске зидине само су кулисе које сваког часа могу да се уклоне, сруше.

Беловић представу не лишава ироничног односа према предмету игре и Држићевим карактерима, ироније која се најприје изражава кроз оперско па-

родични приказ појединих сцена и њихово духовито уклапање у цјелину комедије. Комедија је динамична, жестоког темпа, предаси су ријетки, осим у кратким Пометовим “излетима”. Помет (Никола Симић) уједно је и самостански редитељ овог дјела. Све што краси богат комичарски дар овог глумца ту је: и лакоћа покрета и хитрост језика и проницљива мисао и необузданост маште.

“Мисао да је живот јачи од свих догми тражи да буде потврђена кроз све сцене и односе у комаду. Ренесансни фратри, које је живот скупио под један кров, опраштају се кроз смијех од средњег вијека. Жеља за животом, за акцијом, за женама, за правим људима прожима главну тему представе коју смо формулисали као ’страствено јужњачко стремљење за правим животом и правим људима’. Ова наша комедија схваћена је као сунчана комедија у сталној борби за опстанак између лица и наличја живота. Држићев Помет налази пут до истине, до животне мудрости...” [4]

Слављење слободе и непрестани порив за животом у оквирима затвореног система, као главну идеју Држићевог текста (тридесет година касније) препознаје и његов студент Кокан Младеновић.

Јуна 2009. он поставља овај комад на сцену Крушевачког позоришта као својеврсни омаж свом професору Мирославу Беловићу. “Режија је, како је говорио мој професор Беловић, поезија у простору и времену”, истиче Младеновић у једном од интервјуа поводом свог *Дунда Мароја*. Поимање режије Бојана Ступице, очигледно је имало одјека и шездесет година након његове чувене представе у ЈДП-у.

Док је Беловић свог *Дунда Мароја* смјестио у католички самостан, Кокан Младеновић поставља ликове Држићеве комедије у Окружни затвор Крушевац. И манастир и затвор су мјеста гдје је људска слобода ограничена – што изгледа парадоксално када су у питању комедије из периода ренесансе, које, као највећи

3) Исто (стр. 33).

4) Мирослав Беловић, *Дундо Мароје јачи од доїми*, интервју (?)

идеал, славе људску слободу. Међутим, ко ће боље славити слободу и живот од људи који су блокирани затворским оковима и лишени слободе.

Иако постоје велике сличности у концепту, па и у структури представа, Младеновић, за разлику од Беловића, радикално адаптира Држићев текст. Јасно је – људе су ухватили "они", стражари, представници закона и реда, а човек је симбол свих људи који жуде за слободом. То је основна мисао затвореника који користе Држићев текст као разлог за разумијевање властите судбине и као погодну прилику за бијег из затвора. У Златним медвједом награђеном филму *Цезар мора умрије̄ти*, италијанских редитеља Паола и Виторија Тавијанија (2012), затвореници који играју Шекспира представљају се саопштавајући које им је мјесто поријекла и због чега су оптужени. На исти начин представљају се и јунаци Младеновићевог комада. Но, за разлику од поменутог филма, овдје су у питању "ситни криминалци", оптужени за утаје пореза или "мање крађе". Изгледа да се редитељ одлучује за овај потез не би ли скренуо пажњу на тзв. ситне људске слабости, управо оне које су саставни дио живота. Његови ликови су поријеклом из неколико држава бивше Југославије, с карактеристичним акцентима. Помет је и у овом случају редитељ представе у представи. Њему је дато да изговара први монолог умјесто Негроманта Дугог Носа, али је са̂м монолог пребачен на почетак трећег чина, као одмор од динамичне игре. Међутим, док је Држић кроз пролог изражавао сопствене ставове о дубровачком друштву, затвореник који тумачи Помета монолог користи да би говорио о властитом проблему. За тренутак, позоришна илузија је разбијена – публика се идентификује са животом затвореника, што је уједно и илузија, јер то је облик "позоришта у позоришту". "У реду, ја сам још увек Помет", брехтовски се публици обраћа затвореник (Бранислав Трифуновић).

Младеновић уистину следи идеје свог професора Мирослава Беловића о редитељу који мора имати "инстинкт финализације" и који ствара "Виталско позориште, ослобођено страхова, ослањајући се на књижевност и пјеснике, а не казалиште опчињено књижевношћу и поезијом"[5]. Чини се да се у овом случају од књижевности и поезије прилично одмакло, шале бивају локализоване, комедија често постаје менталитетска. Сви чланови ансамбла су такође мушкарци, што не изненађује за позориште ренесансног периода, али новост је у модерном позоришту.

Петруњела (Милош Самолов), Лаура (Никола Ракић), Пера (Боб Стојимировић) и Бабе (Тома Трифуновић) – глумци су са задатком да интерпретирају ликове супротног спола. Травестија као једна од театралних могућности која може имати комплексније значење, овдје има за циљ да постане извор комедије. Поред травестије у глумачкој игри, овдје је изузетно занимљива и травестија древног хора. Наиме, у више наврата током представе публика ужива у хорским представама, које су својеврсна пародија на древни хор. Улогу диригента, наравно, има управник затвора.

Глумци у одређеним моментима постају морнари, у другом трубачи који пјевају типичне хрватске или црногорске гусларске пјесме. Ово типизирање ликова можда не доприноси умјетничком квалитету представе, али би можда могло указивати на осавремењавање плаутовске комедије. Није ли и Држић у своје комедије уносио теме из свакодневног живота, намијењене његовим познаницима?

Овако адаптирани текст говори о потреби да позориште буде слободно – јер је слобода предуслов његовог постојања. Младеновић је актуелизацијом *Дунда Мароја* створио представу која је пријемчива данашњем пуку. Уосталом, то је био циљ и Марина Држића, али, у крајњој линији, и Ступичиног и Беловићевог редитељског читања.

5) Мирослав Беловић, *Уметност позоришне режије*, Институт за уџбенике, Београд 1994.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Нушић и Дубровник

Везе српског комедиографа са градом под Срђем и његовим славним житељима

Када се помене име Бранислава Нушића, најчешће се помисли на писца који је своја најзначајнија дела остварио у комедијама, грађанским драмама и сатирама. Асоцијације на овог плодног ствараоца и његову велику популарност, имамо и при помену имена Бен Акиба или комада *Госпођа министарка* и *Сумњиво лице*. Мање је разумљиво што се недовољно сећамо "других лица" овог врсног књижевника, а он их има више и многа од њих заврђују пажњу истраживача – Нушић путописац и мемоариста, романописац, приповедач, етнограф, оснивач разних удружења, организатор и приређивач различитих манифестација и догађаја.

Нушић је обележио српско драмско стваралаштво не само свог периода, но и читаве историје нашег позоришта. Осим тога, дуги низ година бавио се новинарством, покретао је и уређивао листове, писао репортаже, козерије и цртице. Изазван да попуни белине онога што је одсутно, трагао је за подацима у историјским књигама, архивима и старим новинама. Данас није тешко уочити да је Нушић био стваралац неочекиваних духовних радозналости, који се интересовао за сасвим различите интелектуалне области. Живог духа, он читавог живота није био по страни од матица судбоносних друштвених збивања.

Тема рада нас обавезује да покушамо да приближимо неке од мање познатих Нушићевих активности, дела, контаката које је остваривао, а тичу се његовог односа са Дубровником и Дубровчанима који су живели или били везани за Београд. У својој књизи *Из полупрошлости*, објављеној у оквиру Сабраних дела (Београд, 1935), Нушић помиње Дубровачку улицу у Београду, у којој се некада налазила трговачка чаршија. Другу половину ове београдске чаршије чинио је Зерек. Овај назив носила је данашња Улица Краља Петра, од раскршћа са Узун-Мирковом па наниже све до Душанове улице.

Описујући детаљније овај део Београда и његове чувеније житеље, Нушић помиње да су прва два дућана на врху Зерека, које су држали Јован Папа-Наско и Михаило Шонда, били "остаци старе дубровачке чаршије". Потом наставља да су обе радње биле зидане "сасвим по дубровачком начину", каменом са засвођеним вратима. Дубровачка насеобина у Београду састојала се од кућа левантског типа, са станом на спрату и магазом (дућан, радња) испод њега. Такве трговачке куће

грађене су још у 16. и 17. веку, и са незнатним изменама задржале су се до времена које описује Нушић.

И у другим својим књигама славни комедиограф помиње Дубровчане, њихове трагове, послове које су водили. Иако није имао намеру да књижевне претензије испољи и у форми етнографско-путописне литературе, сматрао је да треба да забележи догађаје из прошлости и опише одлике поднебља у ком је боравио. Крајем девете деценије 19. века, Нушић отпочиње каријеру у конзуларној служби. У јужнобалканском подручју ће провести деценију, а чиновничке обавезе завршиће као вицеконзул у Приштини. У то време настају његове етнографске студије, у које спада и двотомна монографија *Косово – опис земље и народа* (Матица српска, Нови Сад 1902–1903).

Када у другом тому говори о историји Приштине, Нушић помиње да су Вука Бранковића 1387. посетили дубровачки посланици Никола Гундулић и Јаков Бавжелић, којима је Бранковић "потврдио старе повластице". Додаје и да је овај град био значајан током периода рударских активности на Косову, када је у њему постојала дубровачка колонија. Латинска и саска колонија током средњег века јављају се и у Јањеву, у коме Нушић такође помиње деловње дубровачких трговаца. Он наводи и да су Бранковиће, који су касније живели у Вучитрну, 1406. "посетили дубровачки посланици Марин Растић и Матко Градић".

У позном средњем веку Вучитрн је био значајно трговачко место, где је постојала јака дубровачка колонија. Нушић пише да је о њој водио бригу конзул који је боравио у Трепчи. У вези са Дубровчанима помиње се и чаршијски амам, који је у турско време настао у простору у коме је раније била црква. Судећи према стилу и положају није се могло говорити о православном храму, него је вероватно реч о цркви некадашње "вучитрнске дубровачке колоније". Пишући о Трепчи, Нушић истиче да је у њој била дубровачка колонија коју су чиниле "знамените племићке породице – Менчетићи, Соркочевићи, Бобалићи, Влаховићи, Проданчићи".

Двориште Кнежевог двора, Дубровник

ВЕЗЕ С ДУБРОВЧАНИМА У БЕОГРАДУ

У другој половини 19. и првих деценија 20. века, велики број рођених Дубровчана нашао је трајно или повремено пребивалиште у Београду. Међу њима треба поменути – Меда Пуцића, Матију Бана, Јована Ђају, Иву Војновића, Марка Мурата, Игњата Јоба, др Мату Грацића, Милана Решетара, Петра Колендића. С обзиром на то да им је био савременик и једна од кључних фигура културног и јавног живота Београда, нема сумње да је познавао већину поменутих личности. Мало је познато да ли је био пријатељ с некима од њих, али су остали записи у вези с Нушићем и Матијом Баном, као и његовим контактима са сликарем Марком Муратом и писцем Ивом Војновићем.

Матија Бан (1818–1903), родом Дубровчанин, дошао је у Србију 1844. године. Најпре је са породицом живео у Господској улици (данас Бранкова), где су приређивана чувена посела на којима се окупљала уметничка и политичка елита тадашњег Београда. Кућа је касније срушена, а на том плацу је, према пројекту архитекте Александра Бугарског, 1873. кућу изградио сликар Стева Тодоровић. Када говори о традицији Господске улице, новинар листа *Време* 1929. пише како је у соби у којој је "писао Матија Бан, сликао Стева Тодоровић и преминуо глумац Александар Бачвански", Бранислав Нушић касније написао своју *Госпођу министарку*.

С праксом неговања "интелектуалног салона" за београдску елиту, Матија Бан ће наставити и у својој новој кући. Седамдесетих година 19. века он је изградио летњиковац на Голом брду или Ордији (на врху данашње Улице кнеза Вишеслава), па је крај у којем је кућа подигнута по њему назван Баново брдо. Као што је организовао окупљања врсних стваралаца у својој кући, Матија Бан је посећивао дом песника Јована Илића (отац писаца Војислава и Драгутина). Био је то један угледни "књижевни салон" у коме су се окупљали уметници више генерација, од Матије Бана и Јована Скерлића, до Бранислава Нушића и Војислава Илића.

Бан је био цењен позоришни стваралац. Написао је 14 комада који су се изводили и у загребачком и у београдском театру. У почетку као редовни пратилац репертоара, а касније и као драматург и управник у Народном позоришту у Београду, Нушић је био у прилици да види представе рађене према текстовима Матије Бана. Када дубровачки драмски писац више није био жив, Нушић ће му у посебној прилици одати поштовање. Те 1924. године, шездесети рођендан чувеног комедиографа обележен је и као државна и културна прослава. Свечаност је током преподнева почела на Универзитету.

Поподне је настављена у Народном позоришту. Са сцене се публици обратио управник Милан Предић, упућујући речи захвалности Нушићу за све што је учинио за театар. Уследио је занимљив и неуобичајен пролог са сенима покојника. Београдски глумци појавили су се на сцени као – Јоаким Вујић, Стерија, Коста Трифковић, Матија Бан, Лаза Костић, Ђура Јакшић, Милорад Шапчанин, Светозар Ћоровић, Јанко Веселиновић, у неколико речи поздравивши свог ученика. На крају им је пришао и сâм слављеник, и узбуђен, клањајући се, рекао да је само ишао путевима који су изградили и припремили, да наставља оно што су започели, осећајући на крају живота да је више близак њиховим сенима но овом животу.

СЛИКАРИ МАРКО МУРАТ И ИГЊАТ ЈОБ

Више писаних сведочанстава сачувано је о везама Нушића с дубровачким сликарем Марком Муратом (1864–1944). Марко је рођен у Дубрави, засеоку на острву Шипану надомак Дубровника. По завршетку нижег школовања у родном месту и гимназије у Дубровнику, одлази на богословију у Задар. Цртеж објављен у загребачком листу *Виенац*, скренуо је пажњу на његов таленат после чега је уследила стипендија за студије сликарства у Минхену. По истеку стипендије, меценатску заштиту пружио му је добротвор Велимир Тодоровић, ванбрачни син кнеза Михаила Обреновића и утемељивач задужбине Велимиријанум.

Бранислав Нушић, цртеж Марка Мурата

Поред предавања на Академији, практичног рада и посета музејским збиркама, важни су били и контакти које је Мурат остварио у Минхену. Дружио се са студентима и постдипломцима из Србије, посебно са две године старијим Миленком Веснићем. Веснић је дипломирао на Правном факултету Велике школе у Београду, да би после усавршавања у Лајпцигу, Паризу и Лондону, докторирао у Минхену. Мурат је на предлог свог минхенског друга који је обављао дужност министра просвете, 1893. прихватио место учитеља цртања у Београду. Поред запослења и поруџбина за портрете званичника и угледника, он је добио и атеље.

Сви истраживачи српске уметности касније ће потврдити значајну улогу коју је Марко Мурат имао у Београду. Он је на себе скренуо пажњу одмах по доласку, посебно самосталним изложбама (1894, 1898 и 1904). Добијао је похвале и трпео примедбе, које није јавно коментарисао. Тако је остао по страни током полемике коју су око његове композиције *Долазак цара Душана у Дубровник* водили Божа Николајевић, Симо Матавуљ и Милоје Васић. Занимљиво да је приказ Муратове треће самосталне изложбе (1904), био прва ликовна критика Надежде Петровић. У Београду у којем ће с прекидима провести наредних двадесет година, он неуморно ради, излаже, предаје.

Краљ Александар Обреновић откупио је Муратову слику *Вечер у Гружу* и одликовао га Орденом Св. Саве. Поред тога, поручио је свој портрет за свечану салу Министарства финансија. Не треба заборавити да је Мурата, поред осталих уметника, Краљевина Србија ангажовала да је представља на Светским изложбама у Паризу (1900) и Риму (1911). О сликаревом угледу говори чињеница да је током 1903. био професор цртања и историје уметности принцу Александру Карађорђевићу. Мурат је био један од оснивача и члан Друштва српских уметника "Лада" (1904), а наредне године је, са Ристом Вукановићем и Ђорђем Јовановићем, основао Уметничко-занатску школу.

У Београду као престоници нове државе, покреће иницијативу о оснивању институције која би бринула о дубровачкој културној баштини. Тако је 1919. основано Надлештво за умјетност и споменике, а Мурат је именован за управника. Захваљујући његовој предузимљивости, исте године Кнежев двор проглашен је спомеником културе, а 1921. у руке локалне заједнице враћене су градске зидине, палата Спонза, тврђава

Ловрјенац и друге грађевине. Године 1920. изабран је за дописног, а 1940. за редовног члана Српске краљевске академије (данас САНУ). Здравствени проблеми омели су га да доврши текст аутобиографије, која је 2007. објављена под називом *Из моī живоūа*.

Током боравка у Београду, сликар је стекао много пријатеља. Ненад Симић објашњава: "У београдским уметничким круговима упадљива је појава младог Дубровчанина Марка Мурата, углађеног, дружељубивог и надареног сликара, сензибилног песника боја, спремног да се свакоме одазове и лати штафелаја и кичице". Обележио је своје доба господским понашањем, родољубљем, разумевањем за неистомишљенике, залагањем за оснивање многих удружења и установа културе. Мурат је био један од утемељивача тзв. Београдске школе, коју су чинили и уметници српске и осталих националности.

Уз многе ствараоце са којима се дружио и сарађивао с њима (Риста и Бета Вукановић, Петар Убавкић), сликар Марко Мурат је у Београду пријатељевао и с бројним другим уметницима. Један од најближих пријатеља био му је Урош Предић, који га је звао "мој лепи госпар Марко", затим вајар Иван Мештровић, књижевник Симо Матавуљ, а с обзиром на то да је важио за духовиту особу, слагао се и с Нушићем. Наиме, чувени комедиограф послужио му је као инспирација за неколико карикатура које су објављене у листу *Време* (6. новембра 1924), а данас се чувају у Музеју града Београда.

Нушић је у то време веома популаран у београдским интелектуалним круговима, и својом појавом и изгледом био је инспиративан за уметнике. Поред неколико карикатуралних студија чија је дефинитивна верзија портрета објављена крајем 1924, и сликарка Бета Вукановић је исте године урадила Нушићеву карикатуру. Осим тога, Мурат је на једном папиру урадио неколико студија главе славног комедиографа, који се данас налази у Народном музеју у Београду. Тако су се Нушићеви портрети нашли у Кабинету цртежа и графике београдског Музеја, међу 120 појединачних Муратових радова.

Поред Нушићевих карикатура и портрета у крокију, које је Марко Мурат урадио почетком треће деценије 20. века, веза двојице стваралаца одвијала се и кроз активности у Удружењу пријатеља уметности "Цвијета Зузорић". Као што је познато, кључну улогу у настанку Удружења (1922) одиграо је Нушић, без сумње фигура која се често налазила у средишту друштвено-културних токова Београда и Србије. На оснивачком састанку, он је на предлог Марка Мурата дао име Удружења у знак сећања на Цвијету Зузорић која је у свом салону у Дубровнику окупљала уметнике и књижевнике.

Удружење "Цвијета Зузорић" било је неколико година "подстанар", а своје манифестације организовало је у разним, често неодговарајућим просторима. Средства скупљена током програма чувана су за финансирање изградње Уметничког павиљона. На конкурсу за идејно решење објекта на Малом Калемегдану, победио је рад архитекте Бранислава Којића. У децембру 1928. радови су завршени, а здање је свечано отворено концертом Београдске филхармоније. И сам Павиљон је, као и Удружење, понео име Цвијете Зузорић, а имагинарни портрет славне Дубровчанке насликао је Марко Мурат и поклонио га овом галеријском простору.

Портрет дубровачке песникиње Мурат је урадио још као младић. У питању је цртеж *Сијело код Цвијеūе Зузорић*, настао на предлог његовог школског друга Франа Иванишевића. Рад је 1886. објављен у часопису *Виенац*, на основу којег је барон Људевит Врањицани приметио Муратов таленат и доделио му трогодишњу стипендију за студије сликарства. Овој теми се враћа и током треће деценије, када је у периоду од 1921. до 1928. урадио неколико цртежа на којима је приказан лик Зузорићеве. Ови радови који се налазе у Народном музеју, могли су да му послуже да уобличи портрет који је 1928. поклонио Удружењу приликом отварања Павиљона на Малом Калемегдану.

Претпоставимо да је као један од оснивача Удружења, Нушић дао основне смернице његовог деловања. Активности "Цвијете Зузорић" углавном су се одвијале

у сферама уметности (изложбе, концерти, књижевне вечери, предавања). Новински написи и фотографије сведоче о Нушићевом учешћу на многим догађајима који су се одвијали у Павиљону. Иако не постоје подаци о његовим активностима у секцијама Удружења, нема сумње да је пратио њихове делатности и у мањој или већој мери у њима учествовао. Када говоримо о Нушићевим везама са Дубровчанима у Београду, треба поменути да је могао да их сусретне и прати и у оквиру програма Удружења.

Ту се пре свега мисли на изложбе Марка Мурата и Игњата Јоба, као и књижевне вечери у којима је значајну улогу играо Иво Војновић. И пре изградње Павиљона, Удружење "Цвијета Зузорић" било је покровитељ изложби наших најзначајнијих уметника. Неке од њих, као и поставке група "Лада", "Облик", "Зограф" и "Земља", постале су незаобилазне у монографским прегледима српске и југословенске уметности 20. века. Извесно да је од свих секција Удружења, ликовна имала највише посла, али и највише успеха. Најзаслужније за рад ове секције биле су Криста Ђорђевић, Радмила Бајлони и Мими Велмар-Јанковић.

Већ су поменути значај и активности сликара Марка Мурата у београдској средини. Његова разграната делатност одвијала се кроз предавања, оснивања удружења и педагошких установа, али и кроз сликарски рад и излагачку делатност. Поред предлога имена и поклона портрета Цвијете Зузорић, круна сарадње Марка Мурата са Удружењем требала је да буде његова ретроспективна изложба. Припремана и планирана као велики културни догађај, поставка је заказана за април 1941, али никада није одржана јер је Београд бомбардован, а Југославију је захватио Други светски рат.

Мање присутан у београдској средини од Марка Мурата, али исто тако продуктиван и цењен био је сликар Игњат Јоб (1895–1936). У родном Дубровнику, Јоб завршава "пучку школу" као и неколико разреда гимназије. Љубавни заноси и антиаустријско расположење, испуњавају његове младићке дане. У јесен

Бранислав Нушић, цртеж Марка Мурата

1917. уписао се на вишу уметничку школу у Загребу. Крајем 1921. одлази у Београд, где упознаје Живку Цветковић, младу активисткињу на београдском Универзитету. Венчали су се 1923. у цркви Св. Саве у Београду, а кум им је Растко Петровић, најзначајније име песничког модернизма.

Штошта је у животу Игњата Јоба пружало основу да га критичари и историчари модерне уметности

сматрају и српским сликаром. Ту су године његовог живота у Србији (1912–1913, 1922–1927, 1934–1935), затим, бројна учешћа на београдским изложбама, и активности у уметничкој групи "Облик". Познато је да је "Цвијета Зузорић" била покровитељ две изложбе Игњата Јоба – самосталне (1926) и ретроспективне (постхумна, 1937). Забележено је још једно сликарево учешће у активностима овог Удружења. Наиме, Јоб је, поред осталих сликара, учествовао у изради декора за бал *Хиљаду и друга ноћ*, одржан 1923. у закупљеним просторијама "Касине".

ПОЗОРИШНИ СУСРЕТИ С ИВОМ ВОЈНОВИЋЕМ

Највише записа остало је о везама Нушића са дубровачким писцем Ивом Војновићем. Његова драмска дела често су извођена у Београду, а Војновић је, колико су му могућности дозвољавале, долазио на премијере. Представе су понекад постављане непосредно након првих извођења у Загребу, док су неки комади своје премијере имали на сцени београдског Народног позоришта. Било је сезона када је број Војновићевих представа у Београду премашивао број дела највише приказиваног драмског писца Бранислава Нушића. Из тог разлога се Народно позориште сматрало "другом Војновићевом позорницом", одмах после његовог матичног театра у Загребу.

Прво дело дубровачког драматичара приказано у Београду био је *Сутон* (други део *Дубровачке трилогије*), који је после загребачке премијере изведен 31. октобра 1900. у Народном позоришту. Околности су учиниле да *Сутон* буде изведен исте вечери када и Брзакова *Шала* и Нушићев *Шопенхауер*. Ништа мање среће није имала ни друга Војновићева представа *Allons enfants!* (први део трилогије), која је 6. фебруара 1903. изведена у низу с Нушићевом цртицом *Под старост* и Блодековом опером *У бунару*. Најзначајније Војновићево дело, *Дубровачка трилогија*, у Београду је изведена у целини, 6. марта 1904. године.

Други значајан Војновићев комад *Еквиноцијо*, имао је београдску премијеру 16. децембра 1903. За ово извођење Станислав Бинички компоновао је сценску музику, која се састојала од увертире и интермеца. Посебан одјек код публике имало је дело *Смрт мајке Југовића*, чије је прво извођење било на сцени у Београду (8. априла 1906). Овај Војновићев комад, приказан готово годину пре загребачке премијере, имао је током прве сезоне рекордни број извођења у односу на сва остала страна и домаћа дела на београдској сцени. Из критика сазнајемо да су у обогаћивању сценског спектакла у представи примењене извесне техничке новине.

Посебну пажњу привлачи Војновићев боравак у Београду 1912. године, где је писац читао дело *Госпођа са сунцокретом* пред препуном двораном Народног позоришта. Ова идеја да аутори читају своје драме примљена је од публике с одушевљењем, а усвојио ју је и сâм Нушић који је наишао на сличан пријем током читања свог дела у Загребу. Због чињенице да је успех *Госпође са сунцокретом* међу гледаоцима био изванредан, београдски издавач Геца Кон штампао је ово Војновићево дело скоро истовремено с премијером, што је у оно време била права реткост.

Мало је познато да је сликарка Надежда Петровић написала драмски текст *Војвода Мицко Поречанин*. Радњу је везала је за личност војводе Мицка Крстевића, кога историјски извори помињу као активног борца у српско-турским сукобима. Поред Мицка Поречанина, међу јунацима комада је и учитељ Лазар (прототип му је Лазар Кујунџић из Кичева), кога је, као и војводу Мицка, сликарка упознала на путовању 1903. године. Лазара Кујунџића ће се сетити и 1913, када је као болничарка на ратишту оболела од тифуса. У немогућности да оде у Београд на годишњицу Кола српских сестара, послала је текст *Сећање на Лазу Кујунџића*.

Судбина овог управитеља школе у Кичеву, инспирисала је и Иву Војновића да напише драмско дело *Лазарево васкрсење*. Он је овај комад започео у родном Дубровнику, а Кујунџићев страдалнички и херојски

подвиг преместио је осам година касније. Премијера је одржана 15. маја 1913. на сцени Народног позоришта у Београду. Глумци су остварили неколико незаборавних бравура, почев од Добрице Милутиновића (у насловној улози Лазара Кујунџића), Пере Добриновића и дугих. Најзначајнија Војновићева дела нису у ондашњем ансамблу нашла савршене извођаче, док су ова с националном тематиком била блиска и глумцима и публици.

После Првог светског рата, Војновић је заступљен у репертоару Народног позоришта. Играју се његови раније постављени комади (*Еквиноцијо*, *Смрт мајке Југовића*), али и приређују премијере нових. Тако се 18. априла 1924. десило прво београдско извођење *Машкараше испод купља*, у режији Јурија Ракитина. Било је то годину дана после Војновићевог читања овог текста у Народном позоришту. Имајући обичај да сам представи свој комад он је сугестивно, специфичним дубровачким говором, јавно читао ново драмско дело *Пролог ненаписане драме* (1925). Писац је то овај пут учинио у "Мањежу", који је сматран за другу сцену Народног позоришта.

Иво Војновић је 1927. прослављао седамдесети рођендан и педесетогодишњицу књижевног рада. У београдском националном театру приређено је тим поводом свечано вече, на којем је аутор читао своју најновију драму о Аници, сестри Руђера Бошковића. У знак јубилеја, у дворани "Мањежа" одржана је представа *Еквиноцијо* у режији Милана Стојановића. Три месеца пред Војновићеву смрт, у Народном позоришту је 27. априла 1929. поново изведена *Дубровачка трилогија*. У периоду од 1930. до 1940. дела дубровачког писца се све мање изводе, а место у репертоару добијају комади савремених домаћих аутора.

Као љубитељ театра и хроничар културних догађања у Београду, Нушић је свакако имао увид у дело Иве Војновића. Ова сазнања несумњиво су увећана након што је стекао звање драматурга (1900–1901, 1906–1907), а касније и управника (1901–1902) београдског Народног позоришта. Ако и није био непосредно укључен у састављање репертоара за наступајућу сезону, Нушић је знао представе које ће се играти и ауторе који су се договарали о постављању њихових комада. Мада нема пуно података које су Војновић и Нушић оставили један о другом, може се претпоставити да је сарадње и контаката између двојице драмских писаца било.

Већ је поменуто да је Војновић имао обичај да представи свој комад, тиме што је јавно читао ново драмско дело. Дубровачки писац је ово радио и у Народном позоришту у Београду и у простору где се одвијала делатност Удружења пријатеља уметности "Цвијета Зузорић". Такође је наведено да је Војновићеву праксу да аутори читају своје драме усвојио и Нушић. Међутим, евидентиран је и Нушићев утицај на Војновића. Сматра се да је Нушићев *Кнез Иво од Семберије* сугестивно деловао на друге ауторе. Успех овог дела свакако је подстакао и Иву Војновића да се "заинтересује за српске историјске теме" и напише драмску поему *Смрт мајке Југовића*.

Поред оних везаних за позориште, познат је још један сусрет Нушића и Војновића. У питању је била сахрана сликара Влаха Буковца у Цавтату. Познато је да је Нушић 1919. прихватио дужност начелника новооснованог Уметничког одељења Министарства просвете. У том својству он је обилазио постојећа позоришта у Југославији, али и помагао оснивање театара у Сарајеву и Скопљу. Нушић је 1922. из Сарајева дошао на сахрану знаменитог сликара у Цавтат, и том приликом положио краљев венац. Поред њега испраћају Буковца присуствовали су вајар Иван Мештровић и сликарев пријатељ Иво Војновић, о чему сведочи фотографија која се налази у уметниковој кући у Цавтату.

Мало је књижевника који су тако марљиво кореспондирали као што је то чинио Иво Војновић (укупно 2.356 писама). У том, свакодневном послу обављаном готово пола века, књижевник је написао неколико хиљада епистола упућених стотинама различитих пријатеља, писаца, интелектуалаца. Директне преписке

између Војновића и Нушића није било, или није сачувана. Дубровачки писац помиње комедиографа у писмима упућеним Ристи Одавићу, Владимиру Трешчецу Брањском и брату Луји Војновићу. Одавићу (1908) Иво помиње да је Нушићев *Данак у крви* одлично прошао у Загребу, те да би му на томе срдачно честитао.

У писму Трешчецу Брањском (1912), говори да је предвођен Нушићем био у прилици да упозна део београдске боемије. Обилазећи подруме и кафанице, Војновић помиње "оригинални, чудни тон" ових места, "разблудну и тужну" музику, да би на крају констатовао "што ће све бити када култура продре посвуда". У писмима упућеним брату (1921, 1922–24), Иво кратко помиње Нушића, а разлози су махом везани за позориште. Тако у писму из 1921. говори о вестима које су му стигле из Сплита. Помиње грандиозно отварање тамошњег театра, поводом којег је игран његов *Еквиноцијо*. Иво пише да су му тим поводом "картолином" честитали Нушић и Грол.

У новинским чланцима, досеткама, козеријама, Нушић се често шалио на свој рачун уводећи понекад у причу колеге, пријатеље, славне уметнике. Након што се опоравио после озбиљне болести, он пише текст *Једна небеска седница* објављен у *Политици*, 18. новембра 1934. Овде на духовит и ироничан начин говори како је под високом темепературом већ почео да "крчи пут кроз облаке", али је застао испред полуодшкринутих небеских врата. Иза њих су окупљени, преминули знаменити писци, расправљали о томе "треба ли Нушића оставити још да живи, или га треба већ једном позвати да се врати својој генерацији".

Међу учесницима расправе, уз Милована Глишића, Симу Матавуља, Стевана Сремца, Јанка Веселиновића, Војислава Илића и друге, аутор текста помиње и Иву Војновића. Нушић сликовито описује Војновића који "малом белом чипкама оперваженом марамицом" брише чело, а потом се обраћа председнику и присутнима. Помало збуњен, он уз карактеристично опхођење, толико пута виђено у његовој преписци ("драги и прелијепи"), започиње размишљањем о животу и смрти. У Војновићево образложење о сложености живота, Нушић ставља појмове које Дубровчанин често помиње у својим делима – "палача", "младићак поморац", "пучина" и друге.

НУШИЋЕВИ КОМАДИ У ДУБРОВАЧКОМ ТЕАТРУ

Недовољно је познат податак да су дела Бранислава Нушића често била приређивана у дубровачком позоришту, као и да је аутор доживео велике почасти током једног од гостовања. Отварањем нове зграде театра (1865), створена је много повољнија ситуација за развој позоришног живота у Дубровнику. И даље преовладавају италијанске путујуће дружине, а упоредо с њима долази и до значајног гостовања Хрватског драматичног друштва из Загреба (1875). У поменутом загребачком ансамблу, били су заступљени представници не само хрватске но и српске глумачке уметности.

Када је министар Стојан Новаковић распустио београдско позориште, низ истакнутих глумаца прешао је на ангажман у Загреб, па је учествовао и на овој турнеји. Занимљиво да је на једну од ових представа у Дубровнику дошао и Франц Јозеф те присуствовао првом чину. Непосредни одјек овог гостовања био је буђење аматерских позоришних група, које су од тада редовно наступале. У тим приликама често су игране представе – Јована Стерије Поповића, Косте Трифковића, Јована Суботића, Матије Бана. Комади из националне прошлости имали су значајну културно-националну мисију, те није чудно што их је публика примала с одушевљењем.

С времена на време, у град долазе путујућа друштва која сваки пут прикажу и по неко ново дело. Приликом гостовања дружине Д. Гинића 1902. године, у Дубровнику се први пут приказују Нушићеви комади *Кнез Иво од Семберије* и *Обичан човек*. Они се доста рано појављују на дубровачкој позорници, посебно ако то упоредимо са Загребом где се Нушић први пут даје 1901. године. У часопису *Дубровник* забележен

је текст једног критичара о *Обичном човеку*. Он пише да је са стрепњом очекивао овај комад, бојећи се да га Дубровчани не би разумели. Међутим, представа је врло добро примљена, а публика ју је "разумела и слатко се смејала".

Осим пролазних, кратких летњих наступа Крсмановићевог (1903) и Стојковићевог друштва (1905), значајније гостовање у том периоду имала је Протићева позоришна дружина. Она је пуних месец дана 1906. деловала у дубровачком театру, играјући Нушићева (*Обичан човек*, *Кнез Иво од Семберије*) и Толстојева (*Ускрснуће*) дела. Дубровачка публика је тада имала прилике да упозна истакнуте глумце Мишу Димитријевића, члана београдског, новосадског и загребачког театра, као и Добрицу Милутиновића, који је својим креацијама представио врхунац "нашег сценског романтизма".

У јесен 1906. гостује Позоришно друштво Михајла Марковића, које ће од тада чешће посећивати Дубровник. Већ се по самом репертоару могло видети да се ова трупа разликовала од осталих. Вредне новитете и сценска освежења за дубровачку публику представљају извођења комада – Максима Горког (*На дну*), Виктора Цар Емина (*Зимско сунце*), Срђана Туцића (*Трули дом*), као и већ игране Нушићеве драме уз једну нову (*Тако је морало бити*). Посебно је значајно да је управо ова дружина позвала Нушића да присуствује извођењу његових позоришних комада у дубровачком позоришту.

Писац се одазвао, па је од 10. до 13. децембра 1906. боравио у Дубровнику и присуствовао представама *Кнез Иво од Семберије*, *Обичан човек*, *Пучина* и *Тако је морало бити*. Према писању позоришних рецензената, извођења су била доста добра, а сам писац је дао неколико савета глумцима и режисеру. Нушић је у Дубровнику био веома срдачно примљен, тако да су му, уз већ уобичајене поклоне и венце, испевали и "пригодни сонет". На вечери приређеној у част писца, пред најугледнијим представницима политичког и културног живота града подстакнута је идеја о оснивању позоришног друштва са седиштем у Дубровнику, које би давало представе по Далмацији.

У јесен 1913. покренута је акција за стварање покрајинског далматинског позоришта. Формирани су посебни одбори у Дубровнику, Сплиту, Шибенику и Задру, који су имали задатак да се побрину за његово конституисање. Уметнички директор позоришта био је Ајдуковић, а секретар Динуловић. Ансамбл се припремао у Дубровнику, где је имао први наступ од 18. октобра до 18. новембра. Програм је почео представом Огризовићеве *Хасанагиница* с Боривојем Рашковићем, чланом загребачког театра. Он је наступао и у Нушићевом *Народном посланику*, који је тада први пут био изведен у Дубровнику.

Нова зграда позоришта (Бундићев – Бондин театар) омогућила је и рад аматерима, који су неговали драмску реч и доприносили новом позоришном буђењу града. У периоду од 1918. до 1941. дубровачки позоришни живот је разноврснији и садржајнији, захваљујући квалитетнијем нивоу и доминацији народног језика који је често био угрожен гостовањима италијанских *stagiona* и *campagnia*. Уз повремена окупљања група градских аматера и релативно честа гостовања наших професионалних театара (београдског, загребачког), најважније је било деловање Дубровачког казалишног друштва (од 1924. до 1941).

Крајем децембра 1944. сазрела је идеја о оснивању сталног, професионалног позоришта. Тако је почело да делује Окружно казалиште Народног ослобођења Дубровник, у коме су, поред осталих, играли Асја Вуковић (касније Кисић), Карло Булић и Томислав Анић. Прва изведена представа била је Нушићево *Сумњиво лице*. Током 1945. име театра промењено је у Окружно народно казалиште, а у јесен у Народно казалиште Дубровник. Тиме је град добио стално професионално позориште које континуирано делује до данас, променивши 1967. име према најзначајнијем дубровачком драмском писцу у Казалиште Марина Држића.

VI ОБРАЗОВАЊЕ

Сцена

Приредила > Марина Миливојевић Мађарев

Пише > Татјана Пајовић[1)]

Театар заједнице као театар међугенерацијске сарадње

Једно искуство ПОД театра

“Могу ли се две тачке гледања приближити на бесконачној линији живота?

Младалачки занос, бунт и жудња, наспрам стрепње, тегобе, страха, осуде

и болних искустава из прошлости?”

“Може ли уметност помоћи да не умремо од истине?”

(Из процеса рада на представи “Два краја сенке”; Текстови: чланови Театра Пројекат Објективна Драма – ПОД театар; Ф. Ниче)

БЕОГРАД, АПРИЛ 2020.

У тренутку када сви живимо једну планетарну драму или театар у условима међусобно преплетених цивилизацијских опасности; у тренутку у којем је највише угрожена она церебрална жица театра – жив, непосредан људски контакт, а култура и уметност, изгледа, одлазе у фајл “непотребан трошак” државе, требало би нешто да се каже о искуству ПОД театра у домену театра заједнице (ТЗ), с надом да ће се у току и после овог заједничког искуства опште рањивости, конфузије, бесмисла, али и супротстављања бесмислу, још више промишљати и домишљати феномен заједништва, каквог и са ким заједништва, као и стратегије и праксе његове ревитализације.

Покушаћу да се осврнем пре свега на потенцијал концепта театра заједнице али и да наговестим и бар само одшкринем наша размишљања о постојећим и предстојећим(!) изазовима и ризицима, да одшкринем, надам се, заједнички простор за рефлексију о уметности уопште у овом актуелном тренутку.

ПОД театар је отпочео рад у пољу театра заједнице 2013/2014. уз стабилно партнерство КЦ Чукарица и Геронтолошког центра Београд, оснивањем Театра заједнице Културног центра “Чукарица” као пројекта међугенерацијске сарадње. Пројекат до сада добијао скромну али значајну финансијску помоћ Општине Чукарица. Програме креирају, воде и режирају позоришни стваоци Татјана Пајовић и Бранка Бајић.

(Од 2015. Театар заједнице постаје придружени партнер ЗИД театра – Градски центар за уметност и перформанс Амстердам и тиме део међународног пројекта “Caravan Next – Social &Artistic practice in Europe”, широко оријентисаног пројекта театра заједнице са 13 пратнера и коорганизатора из 11 европских земаља и преко 30 придружених партнера из Европе и света.)

1) Оснивачица и директорка ПОД Театра

Специфичност нашег концепта садржана је у повезивању професионалних уметника две маргинализоване групе – стари и млади и покретању заједничког рада и процеса.

ДА ЛИ СМО РИЗИКОВАЛИ? СВАКАКО.

Изгледало је да покушавамо да спојимо можда неспојиво. Али ваљало је. За ових седам година заједничког рада с нашим сениорима и младима основали смо сталну групу театра, укључили стручњаке из других области у наш процесни рад, реализовали перформансе, представе, концерте и пројекте *Јесте ли видели Дон Кихота?, Два краја сенке, Приче са једне софре, Концентрични кругови, Приповедачи на турнеји, Остати у тишини, Хлеб и Песме, Празна столица* и друге, били стални учесници сваке од Битеф Полифонија, учесници фестивала, конференција, заједно путовали у Холандију, Мостар, Суботицу, Смедерево, Пољску, Нови Сад, играли у многим позориштима, школама, тржним центрима, парковима и на улицама, у клубовима за старе и у кафеима, комшијским кућама и баштама, увек окупљајући и укључујући друге људе, заједно славили славе, јубилеје, рођендане, испраћали најстарије, дочекивале нове чланове, заједно радили са грађанима угрожених, сиромашних делова Чукарице, стварали нове сарадничке везе и партнерства...

Тамо где долази театар заједнице у овом живом, топлом људском контакту, ствара се нова "породица". Намерним истицањем и мешањем различитости, глумаца и обичних људи, увек у неком "овде и сада" тренутку, брише се граница између уметничког чина и живота, између сцене и гледаоца и "сцена" постаје сваки простор, сваки тренутак и место на којем се ова размена и заједништво успостављају. Акција театра заједнице тако, веома често, производи неочекивани кумулативни ефекат мењања затеченог личног стања-става-суда публике и његов прелазак у осећање готово узвишено и повезујуће.

Да, слика је јака, обећавајућа. Урађено је доста тога. Али, прићи ћемо овоме ипак као првом кораку. Јер театар заједнице отвара огроман резервоар могућности, али и питања, лимита и неизвесности, изазова нашим слабостима, промишљању и могућим новим стратегијама. Настојаћу да опишем оно што нам је дало наше искуство.

КАКО ЈЕ СВЕ ПОЧЕЛО?

Теорија и пракса оваквог концепта театра заједнице потичу из визије Театра Пројекат Објективна Драма (ПОД), којој настојимо да увек остајемо верни. Стварана је годинама, под снажним утицајем мог учешћа у истраживачком процесу театра Specchi e Memorie Милано и филозофске мисли Хајдегера, Шопенхауера, Кјеркегора, Ничеа, старих традиција и знања... Ова визија јесте "Пројекат", како и наше име каже, јер увек изнова настоји да повеже живот и позориште, глумца и обичног човека, и да кроз позориште пронађе оно време које немамо у животу да бисмо мислили о – животу. Директно, без метафора, приказивања, илузија. Бескомпромисно. То је задатак уметности. Да види ствари онакве какве оне заиста јесу. И ми настојимо да дођемо, прво, до те тачке.

Јер, бавити се озбиљно стањем које живимо, независно од наших годишта и опредељења, значи узимати га дословце таквим и постављати питања – мислити. Овај приступ делимо са својим учесницима, старима и младима, и постављамо спрам свих нас као заједнички циљ: да учимо да поставимо питање; пре свега, задатак је да питамо себе, да се питамо, али без очекивања инстант одговора. Да питамо, да бисмо остали у стању стварне личне запитаности, да бисмо остали збуњени због нове ситуације, "пасивни" у одложеној активности дозволивши тако да емоција – "зашто" – буде рођена. Наша интенција је да ставимо себе у нестабилну позицију, да заменимо "позицију" за "депозицију". Како можемо постићи овако нешто? Сам гест постављања питања доводи нас у нестабилну али активну позицију,

Многобројне су дефиниције театра заједнице (ТЗ), као једне од пракси примењеног позоришта, имајући као "најмањи заједнички садржитељ" неке од следећих карактеристика: Тетар заједнице јесте театар који професионални уметници раде не само ЗА заједницу већ и СА заједницом; трансформациони потенцијал јесте круцијална карактеристика сваке фазе рада ТЗ, од идеације до учешћа и реализације својих акција; коришћењем различитих методологија и техника, са акцентом на процесни рад, ТЗ циља на бенефите заједнице кроз њено вишеструко оснаживање и стимулисање партиципативности, заједничке социјалне акције и на дужи рок и – промене, оживљавања из кризе. Тако ТЗ постаје "лабораторија за интеракцију заједнице" (*ОДИН Театрет*), моћно средство превазилажења социјалне и културне дезоријентације. Он је могућност супротстављања конфузији креативним ентузијазмом: укључивањем људи из локалне заједнице у уметничке процесе, он ради на њиховој креативности, помаже свакој индувидуи и групи учесника да разумеју, обликују и потврде своју позицију у друштву. Искорачивањем ван социјалних, старосних, културних и свих других баријера, ТЗ улази у просторе заједнице и дела у њима: у препуним урбаним областима или изолованим руралним зонама, међу мигрантима, међу одређеним етничким или верским мањинама, у болницама, центрима за културу, затворима, школама, са ватрогасцима, у полицији, у рок клубу, са реперима, у цркви, са децом у вртићу... Форме које узима ТЗ су различите, дајем само пар примера: код нас АпсАрт отвара прву, екстремно захтевну форму рада театра у затвору, ЗИД театар у Амстердаму већ 30 година развија свој концепт ТЗ у мултикултурној средини заједно са сталним члаовима из заједнице, БРАМА театар у Гољенову обнавља у континуитету своје ресурсе младим учесницима и новим члановима постајући централна културна институција на том локалитету, Универзитет за друштвене науке у Торину отвара засебну катедру за социјални театар заједнице на иницијативу и уз високо компетентне вештине др Алесандре Роси Гиљоне итд. "Оно што констатујемо као заједничке елементе јесте: мапирање простора, фаза креативног процесног рада, вредновање и размена идеја, циљ отпочињања рада на самоодрживости концепта. Уз то је неопходна активација друштвених маркетиншких стратегија у различитим фазама процеса која би помогла снагу импакта и дисеминацију информација корисних за подизање свести заједнице о сопственој улози. Из те перспеткиве, сваки пројекат ТЗ представља елемент потецијалне социјалне иновације дате заједнице и могао би се као такав промовисати и валоризовати" (*Caravan Next – Social Community Theatre Project: Methodology, Evaluation and Analysis – SCT Centre from Turin*).

у позицију "незнања", која нам омогућава "отвореност" из које ствари можемо видети шире, дубље. То посебно стање ума даје нам могућност за саму – могућност.

Потом, тек потом, можемо другачије прићи свим појединачним горућим темама, питањима, сећањима, страховима, надама заједнице. Можемо сваки "проблем" да унесемо у простор театра, да га вивисецирамо и размотримо из различитих тачака гледишта, од прагматичне до метафизичке, и да га потом елаборираног, "освеженог" новим опцијама, вратимо опет у – живот. Уколико на овај начин истражи и повеже дубоко укорењене људске теме са актуелним темама заједнице, театар нас може покренути на промишљање о могућностима, алтернативама и новим перспективама у нашим животима. Може утажити наше заједничко, стално тињајуће осећање немира и душевне глади. Може нас повезати осећањем ове једнакости.

Ако је театар умеће – уметност односа (једна од одредница), онда га у нашем концепту театра заједнице, у овом простору питања-мишљења у акцији, ства-

рамо, живимо и "радимо" као место сусрета са собом, место сусрета са другима који су различити од нас, место проналажења изгубљене духовности. Сви који чине овај театар, и уметници и људи локалне заједнице, и стари и млади, кроз заједничке активности и размену уче да се поново оживи потреба за питањима везаним за нашу једину и заједничку људску егзистенцију, и ову личну и ову апсолутну: Зашто смо овде, на овом месту на Земљи, у овом тренутку света? Шта је то што нас се свих овде као људских бића тиче? Овакав начин рада има потенцијал да поравнава разлике, повезује, изједначује и подстиче да заједно искорачимо ван свих разлика, да кренемо у даље трагање вредно напора и времена које нам је дато (или нам је остало) на располагању. Ова врста "породичног окупљања" различитих и једнаких, помаже нам да учимо једни од других, да повежемо искуства и разменимо своја веровања и истине, дајући једнако достојанство различитим актерима и њиховим "језицима" и облицима експресије. Заједништво је једна од кључних полуга театра заједнице; заједница која није изградила осећање заједништва тешко да се може променити. Зато је важно да се наратив који је потекао из заједнице поново и врати у заједницу.

Можемо онда говорити о првој главној промени коју је овај пројекат донео – а то је стављање у јавни дискурс једне табуизиране, (не)намерно заборављене теме која нас се тиче, и спуштање на план заједнице тј. враћање улоге заједнице као активног, примарног и валидног сведока и учесника датог догађаја...

("78 дана блискости у страху", пројекат интерактивног театра за заједницу / Бранка Бајић: Мастер програм Примењено позориште, Академија уметности Нови Сад).

Да би све ово било могуће, од уметника се захтева велики рад, на неколико нивоа. Метод рада са нашим члановима, старима и младима, није просто "подучавање ученика"; људима се не дају само пуке информације или норме понашања, већ их они сопственим радом и свешћу установљавају. Интересују нас оне скривене или непрепознате "личне, људске компетенције" учесника, како да о њима заједно учимо, да их откривамо и хранимо. Кроз сусрете у интерактивним радионицама дизајнираним прво за сваку од група, а потом за једну заједничку, стварамо неутрални простор, могућност превазилажења предрасуда и развијања пријатељстава. Радимо на истраживању тема, испитивању и прикупљању различитих, чак контрадикторних доживљаја света и стереотипа о сваком понаособ и њиховом интегрисању, преобликовању у мултивизију која кроз сусрете даље еволуира. Младост се овде увек нуди старости својом енергијом, идејама, модерношћу, бунтом и наивношћу; старост уме да је пригрли својом мудрошћу, искуством, можда и крутошћу услед заборављених или никад одиграних другачијих покрета, али који се овде траже, некада добро "покошкају" међу собом, али и – проналазе. Или нас остављају у стању запитаности, као потенцији.

Заједнички продукт потом излази у простор заједнице где се мешамо са другима, укључујемо децу и унуке старих, родитеље и породицу младих, комшије, пријатеље, пролазнике. Равноправно учешће свих нас, професионалних уметника, старих и младих, омогућава обострани бенефит. Учесници уживају дигнитет и слободу да искажу важна питања и потребе те постају кокреатори заједничког догађаја и његови извођачи, чиме се подиже мотивација, самопоуздање и поверење у акције, за разлику од апатије и незаинтересованости, чиме се ојачава заједница; уметницима ово оснажује осећај и смисао њихове социјалне одговорности, смисао размене и дељења уметности у заједници и са заједницом. Када креирамо догађај, основно питање није шта је тај догађај, већ, ако је настајао из питања заједнице око којих је било вредно окупити се, шта он сада производи? Има ли утицаја на присутне? Покреће ли даља питања? Провоцира ли? Ако не, које су нам даље стратегије да бисмо ово постигли?

Из представе **Јесте ли видели Дон Кихота?** на 46. ИНФАНТ-у 2019.

Искуство овог нивоа рада узвратило нам је следећим чињеницама:

Одрживост услова – да би овај процес био одржив и континуиран и да би имао капацитете да детаљно истражује и експериментише са новим стратегијама, није лако обезбедити средства (само једна од препрека је неинституционализованост, непрепознатост овог концепта од званичних јавних политика) и, у томе делимично успевамо; то последично утиче на форме рада; опет, ТЗ нуди динамичку, флексибилну платформу која нам отвара и врсте "герилског" деловања, интервенције ужег – "кор тима" састављеног од уметника и неколико наших, пре свега, сениорки, које улазе у заједницу, раде са њом на одређеним проблемима/темама, користећи различите технике примењеног, партиципативног театра, уз генерисање одређене промене нивоа освешћености ставова, вредности и понашања учесника (проблем најчешће није на довољној "температури", није довољно освешћен, или је пак "прегорео"), и производњом одређеног квалитета импакта, што је свакако условљено и нивоом (не)радикалне пенетрације у проблем и дату групу. Да ли смо покренули, пре него произвели, рекла бих, "меку" или "чврсту" промену и код учесника а потом и код публике?

Сомерс: мека промена указује на стварање и извођење драме где сврха извођења и интеракције са публиком није јасно дефинисана; чврста промена – добро и јасно дефинисан покушај конфронтирања публике са одређеним питањима.

Од свих ових елемената, али и више, зависи мотивација за заједничку акцију дате заједнице. Тим театра заједнице потом одлази даље, на друге локалитете и програме.

Да ли ће поново бити позван?

Да ли је код учесника покренута потреба за неком акцијом?

И, ко зове театар заједнице...?

Већ само овим питањима ту се отвара, за овај тренутак, "буре барута", јер се суочавамо са скупом проблема од којих су само неки помањкање наше опште културе партиципације, недовољна повезаност различитих сектора културе, образовања и других стручних кругова, помањкање валидне мреже сарадничких односа и веза.

Посебан ниво рада тиче се односа са различитим ауторитетима и репрезентима власти локалне заједнице – захтева време и умеће за квалитетну, подробну анализу не само уметничког већ и социјално-политичког контекста, ако смерамо на валидне резултате, захтева време и умеће преговарања то јест људске капацитете за ову област рада и ризике њихове недовољности услед максималног ангажмана на раду са члановима ТЗ. Овај ниво рада морамо посматрати у контексту питања будућности уметничке и социјалне праксе уопште и ТЗ код нас, те отварања и питања културне политике, као и у претходном пасусу – питање односа културе и образовања, недостатак међуресорске и међусекторске сарадње итд., што захтева другу прилику и време за посебно детаљну и вишедисциплинарну анализу и тим стручњака који би на њој опсежно и теоријски и практично радио.

При том, активности ТЗ важне су за сваку локалну заједницу у којој се одвијају, јер јој омогућавају да унапреди свој развој интереагујући са широком популацијом својих грађана који потичу из различитих средина, социјално-економских и културних миљеа, који су различитих годишта и интересовања. Кроз активности пројекта остварује се непосредан увид у социјалну и културну садржину живота грађана и локалитета, а тиме и валидан основ за будуће дизајнирање адекватних културно-уметничких и социјалних програма на свакој општини, уско повезаних са унапређењем општег квалитета живота њених грађана. Иронија је што недостаје свест о овој повезаности.

Ту је и ниво нашег уметничког, професионалног "категоричког" императива: делати тако да се не забораве изворне претпоставке уметности: јер, како нас упозорава Хајдегер, уметност је била набожна, носила

је скромно понизно име “техне” и служила изналажењу и чувању истине. У овом контексту појављује се јасно значај сталног подсећања себе и памћења круцијалних питања наше професије: Ко сам? Одакле долазим? Куда идем? Зашто и за кога радим театар? Да се не бисмо изгубили пред све већим изазовима, одустали услед ограничења, сумњи, помањкања храбрости.

Док завршавам овај текст, неки од наших младих чланова куцају и шаљу поруке, а јављају ми се наше сениорке, пензионерке Славица, Бранка, Мира, Љиља, Зорица, Весна… са питањима, размишљањима, предлозима: “Петак, данас је петак, као сваки други, али то је наш петак!”; “Недостају ми наши млади, са њима бих све ово лакше поднела”; “Као да смо у исти разред ишли, терају ме да будем млада, да заборавим све болести!”; “Па они више брину о мени него ја о њима!”; “Када све прође хоћемо ли се опет сусрести?”; “Прелиставам фотографије са наших путовања, осмех ми је на лицу, то је оно што желим и чему се надам. То је за мене оно право!”; “Нигде још нисам могла да овако истражујем себе као у театру…”

Стиже и једно подробније писмо, које, између осталог, каже: “Док ми опсесивно перемо руке и стерилишемо све, изоловани у својим домовима, многи људи се питају: Да ли ће ова криза суштински променити начин на који се дружимо и повезујемо са другим људима. А после?

Хоћемо ли се облачити лежерније?

Хоћемо ли и даље правилно прати руке?

Хоћемо ли и даље бити на удаљености од других људи два метра?

Хоћемо ли престати да се грлимо?”

Пандемија корона вируса у само неколико дана показала нам је колико је наш живот рањив. Оно што смо сматрали да је сигурно у нашем животу, наше здравље, оне које волимо, наш уобичајени начин живота, све се то више не може узимати здраво за готово.

Из представе **Приче са једне софе**

Пандемија ће ипак проћи. А шта ће бити после? Искуство је показало да већина људи има кратко памћење. Једнога дана ће и Ковид 19 бити заборављен.

Али, кад пандемија прође и када виртуелно и удаљено заменимо стварним и блиским, почећемо полако да се враћамо у нормалност. Вратиће се наш живот у заједници. Вратиће се и наше позориште, наш театар заједнице који окупља грађане свих генерација, од средњошколаца и студената до пензионера. Овде сам научила, гле чуда, да поново – мислим. Да поново осећам.

Наш живот је назамислив без уметности. Уметност представља неопходност која доприноси општем здрављу, развоју и добробити нашег друштва. Чини нас бољим људима. Уметност омогућује да искусимо себе у односу на универзум. Да додирнемо – мистерију… (Слободанка Гилезан, економиста у пензији, 74 године)

Ако уметност, тетар “за” и “са” заједницом, имају ову потенцију, можемо ли да их, уз све данашње изазове, не изневеримо?

Љубав и други демони

Под јаким сам, перманентним утиском, да колико год сведочимо нарастајућој потреби за уметношћу, за театром као моћним средством које помаже да се креирају, одржавају, ојачавају и прочишћавају социјалне везе (поготово, али не и само, театром заједнице), ипак смо под сталном претњом инструментализације наше професије, што суптилне, што бруталне. У овом тренутку живимо "само" једну од криза, у ово време криза; тек ишчекујући, антиципирајући последичне постефекете, који су разорни већ у наговештају и иду од структуралних до душевних. И пре ове кризе конфронтирали смо се континуирао са све већим захтевима који нам се постављају и као људима и као уметницима: од егзистенцијалних, професионалних до дубоко етичких. Сви ови захтеви прете да обесмисле изворне претпоставке уметности и често нагоне на различите облике изговора и одустајања. Стављају нас пред ризик прихватања адаптабилности која може бити јако важан, креативан механизам премошћавања идеолошких, материјалних и других препрека које нам поставља неолиберално тржиште (такође некритично примењено на наше услове). Питање је да ли нас та адаптибилност води у оснажење или пак у тупу асимилацију у постојеће, науштрб критичког, креативног промишљања и акције.

Како не заборавити да негујемо предострожност?

Јер, театар неминовно у себи садржи одређени терапеутски ефекат и да (зашто не?) и елементе утехе, улоге која се од њега често тражи у тренутцима оваквe или сродних криза: треба да креирамо нове стратегије, данас за превазилажење последица изолације и рецесије, сутра већ за нешто друго, треба да помогнемо нашим старима, младима, заједници уопште, да помогнемо самима себи... И театар ће помоћи. Као што је увек до сада то и радио.

Али то није његова прва функција. Уметност (и театар као њен део) не може променити свет, али нам може дати знање или бар потребу за знањем. А одатле и – храброст. Храброст да се питамо, конфронтирамо, да не зазиремо од понуђених одговора и наше одговорности. Мислим на одговорност свих нас и уметника и не-уметника; јер, театар заједнце настоји да нуди и дели све своје потенцијале са својом заједницом. Он нуди и ову "другу тачку погледа" свима нама у аманет, без разлике. На сваком од нас је одлука хоће ли је употребити.

Као што *Изнајмљивач Живота* (игра га глумица Бранка Бајић) каже у нашем флешмобу: "Да ли сте видели Дон Кихота": поделивши нам претходно животе Идеалиста и Реалиста, веровање, мисију, визију и циљ, убацује нас у све убрзанију и апсурднију трку за њихово остварење, у којој брзо спавамо, брзо једемо, брзо размењујемо емоције, брзо се информишемо, брзо запошљавамо и губимо послове, брзо венчавамо и протестујемо, брзо умиремо у паници да "нећемо стићи" (где!?) и на крају, завршавамо свој живот. Стоп. Мозаик људских фигура, заустављених као камене скулптуре у музеју; као надгробни споменици. Које "Изнајмљивач" десакрализује једним гестом паљења шибице о груди једне од скулптура. И каже, обраћајући се свима нама присутнима: "Ето... То вам је живот. На крају, исти за све... Јесмо ли разумели? А сада, када смо све разумели, шта ћемо сада са тим?"

Дозвала бих се на крају на речи Вацлава Хавела, неуобичајеног човека, писца, дисидента режима и носиоца највише државне власти: "Човек је још увек неспособан да разуме да једина права позадина свих његових акција, ако треба да буду моралне, јесте одговорност. Одговорност ка нечем вишем од онога што је моја продица, моја земља, мој посао, мој успех. Одговорност поретку постојања у којем су све наше акције неизбрисиво записане и у којем, и само у којем, ће им бити на прави начин суђено."

Разговарала > Дивна Стојанов

Интервју: Цветин Аничић

Позориште је саткано од доброте

Научници немају јединствен одговор на питање када је настала наша цивилизација. Већина антрополога почетком цивилизације сматра изум писма древних Сумераца у Месопотамији између 3400. и 3100. г.п.н.е. Други антрополози приклањају се теорији да је већ појавом говора, вербализацијом мисли, започела цивилизација. Међутим, америчка професорка културне антропологије Маргарет Мед (Margaret Mead) тврдила је да је први знак цивилизације била сломљена и зарасла бутна кост нашег давног претка. Објаснила је да, уколико животиња сломи ногу, веома брзо ће и угинити, било од глади, жеђи или ће једноставно бити поједена. Ни једна теже повређена животиња не преживи довољно дуго да јој кост зацели. С друге стране, људску празајединицу чиниле су и озлеђене особе, што потврђује проналазак људских скелета. Сломљена па залечена људска бутна кост, која иначе најспорије зараста у нашем организму, доказ је да је човек бринуо о човеку и то континуирано, дужи временски период. Када је човек помогао другом, тада смо постали цивилизовани и тек тада је и наша заједница могла да напредује. А позориште?

Позориште се увек обраћа заједници – публици. Међутим, постоје групе и позоришта која сопствену заједницу не третирају само као публику, већ се баве темама које произилазе из потреба те заједнице и заинтересоване грађане укључују у стварање представе. Аматерско позориште "Бранислав Нушић" у Шиду пример је такве праксе код нас. Они окупљају предшколску децу, основце, средњошколце, студенте, раднике, пензионере… једном речју све заинтересоване грађане Шида различитих афинитета, интересовања и способности. Позориште је основано 1949. године и од почетка рада усмерено је на рад са аматерима у циљу развијања маште, креативности и трагања за новим позоришним формама. Нови замах позориште доживљава од 2003, када почиње да га води редитељ и луткар Цветин Аничић. Он са својим сарадницима пажњу усмерава на решавање проблема заједнице. До данас у своје представе инкорпорира неке од најрелевантнијих питања нашег друштва – трговина људима (*Распродаја* изведена и у БДП-у), насиље над женама (*Желим да се ослободим*, *Нећу да ћутим*) и децом (*Соба за успаванку*), малигне болести (*Портрет малигне*

Цветин Аничић, фото: Ивана Радојковић

ћелије), нарастајући фашизам (*Колико од слободе* изведена је и у Русији), наркоманија (*Какав радостан дан*). Када је овог пролећа проглашена пандемија корона вируса у свету и ванредно стање код нас, Цветин Аничић је заједно са својом трупом помагао грађане Шида, лекаре, медицинске сестре и волонтере шијући заштитне маске и делећи средства за дезинфекцију. То је био непосредан повод за овај разговор.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Завршили сте луткаство на Националној академији за позоришну и филмску уметност "Крсто Сарафов" у Софији, Бугарска. Како сте одлучили или које су животне околности утицале да се вратите у родно место Шид и ту започнете своје бављење позориштем?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: После Академије у Бугарској видео сам добро тло у мом граду да се оформи једно сасвим ново позориште које ће имати потпуно другу мисију. У почетку се сама од себе та сцена претворила у неку врсту театар-терапије где су глумци улазили у улоге и играли "туђе" животе и тако се на неки чудан начин лечили. Ослобађали су се тескоба, играли нешто што њима није толико присно и кроз необичну сценску игру наилазили решавања сопствених проблема. Долазили су средњошколци, студенти, радници, пензионери и сви смо током проба/радионица учили да разумемо оно што је основно у позоришту – а то је човек. У почетку је заиста било тешко јер људи нису имали разумевања за такав вид позоришног изражаја. То је било потпуно схватљиво јер су до тада имали прилику да гледају само "тезге" дискутабилног квалитета које су у већини случајева биле баналне. Мој задатак био је да им докажем лепоту и сврху новог начина рада. Сећам се да сам наговарао глумце да остану у представи до краја јер нису хтели да се отворе и посвете потпуно, а када је дошла премијера, јавио се највећи проблем – наћи публику. У Шиду до тада није било публике усмерене на позориште. Сада већ имамо школовану и изнеговану позоришну публику. Наш позоришни фестивал "Свратиште у позориште", који окупи и до 40 позоришта из целе бивше Југославије, награђен је публиком која зна да их подржи аплаузом. Велика је ствар поред позоришта имати и квалитетну публику која вам даје ветар у леђа.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Какву везу уочавате између луткарства и примењеног позоришта?

Из представе **Портрет малигне ћелије**, фото: Синиша Ћупина

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Луткарство је уметност која је код нас неоправдано скрајнута и бачена у други план. Свугде у свету луткарство је на престолу сценске уметности и сматра се на граници са акробатским уметничким стваралашатвом. Код нас, на жалост, није тако. Луткарске представе су просечне и баналне. Лутка се користи искључиво у представама за децу, где се ради или на чистој форми "циркуске забаве", без икаквог оправдања, или на сувопарном филозофирању, што се најчешће претвори у досаду. Лутка треба да буде директна и волшебна у свету позоришне чаролије. Она је у мојим представама чест инструмент што мом редитељском раду даје посебан жиг тј. стил по чему смо препознатљиви. Луткарство и те како има везе са примењеним позориштем. Лутка је за мене темељ примењеног сценског изражаја. Кроз рад и учење схватио сам да се тешко могу уклопити у некакве клишее које носе државне позоришне институције и решио сам да се бавим позориштем где има простора и времена за истраживање. То ми је омогућено у позоришту које водим.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Шта је био Ваш циљ када сте почели да водите позориште и да ли се циљ променио?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Циљ су свакако људи који се укључују са мном у процес и стварају представе на задату тему, упознају се с различитим приступима, начинима, чак и с неким историјским подацима до којих током школовања нису могли доћи. Позориште служи да се бавимо проблемима човека. Обрађујемо теме које се тичу људи који живе на овим просторима. Када бирам тему за нову представу увек себи поставим питање "Зашто би публика то гледала? Сада и овде?". Свака тема мора да има нешто што би нас навело да се поистоветимо са ситуацијом, ликовима, радњом коју гледамо на сцени. Током година рада, наравно да радимо на себи јер уметност не стоји на једном месту. Она иде у корак с временом из којег настаје.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Како се позориштем мења заједница? Колико је важно бавити се заједницом и зашто? И како Ви доживљавате однос и утицај који имају једно на друго?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Ми смо се умрежили са свим институцијама у граду: галерије, библиотека, школе, дом пензионера, Црвени крст, полиција, суд, Центар за социјални рад... Са свима смо успоставили сарадњу тако што смо показали да проблеме које они решавају, ми можемо сценски приказати. Показали смо да је то за посматрача уверљивије него предавања која су у већини случајева сувопарна. Када млади људи одгледају представу која обрађује проблем наркоманије, трговине људима или насиља, то им дође као нека врста шок терапије јер се цела ситуација која им је била непозната одиграва на пар метара од њих.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Како приступате стварању представе? Како изгледа процес од када се лоцира проблем па све до настанка представе и да ли се извођење мења под утицајем реакција гледалаца? Како то "невидљиво" постаје "видљиво"?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Представа *Желим да се ослободим* обрађује насиље над женама и настала је као документација о убијеним женама. Истраживао сам тај проблем у Србији и онда окупљеним глумицама, њих дванаест, дао задатак да осмисле причу. Од информација су имале само начин на који су жене убијене. Резултат је био фантастичан. Глумице су већином биле младе и нису се сусреле с насиљем. Веродостојно су преживљавале судбину убијених жена и не само то него су се и поистовећивале с њима. Потресно, лично и директно преносиле су текст који је био њихов, а тицао се других жена које су жртве насиља. Убеђен сам да је то разлог што та представа живи и данас. Занимљиво је да су се глумице, међусобно потпуно различите, зближиле током рада на представи. Међу глумицама је била и Неда Глигић, особа са инвалидитетом, и уз њену причу указали смо на ретко спомињан проблем – насиље над женама са инвалидитетом.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Играли сте своје представе не пијаци, испред библиотеке, на улици. Како сте одлучили

Из представе **Распродаја**, фото: Синиша Ћупина

да изађете из позоришних сала и шта су добробити такве одлуке?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Велика је ствар када изађете у простор који није свакидашњи за сценску игру. Онда сте још ближе људима којима је представа намењена. Играте представу на стази куда гледалац треба да прође, глумац игра у "стварном" простору, нема завесе, нема просценијума, нема сценографије. Све је реално. Настаје збуњеност да ли је то што ми се дешава на путу истина, да ли је стварно. Ту граница између реалног света и сцене постаје све тања. А када се раде представе о неком друштвеном проблему јако је битно да се игра присно и директно. То се на улици лако добија јер извођење на отвореном има дозу спектакла, а људи воле све што је спектакуларно и необично. Пажња на јавном месту лако се добија јер смо ми народ који реагује на различитости. Ако видимо некога ко је другачији, да ли обучен, ошишан, нашминкан, он одмах постаје атракција и предмет пажње. Када се глумци појаве на јавном месту у костиму и са шминком, лако постају мета посматрача. Тада игра има задатак одржавања пажње. Човек на улици неће стајати и гледати глупост. Погледаће чудно одевене људе и отићи ће, али ако ти чудно одевени људи односно глумци одиграју маестрално неки проблем који се и њих тиче, то ће свакако задржати њихову пажњу и посматрачи неће остати равнодушни. Представе не треба да дају решење проблема него имају задатак да гледаоце нагоне на размишљање да и сами крену у решење. Буђење свести јако је битно. Мислим да нам је свест уснула када су велики проблеми у питању. Међутим, не мислим да позориште може да реши проблеме у овој земљи. И сами видимо да проблеме тешко решавају и институције којима је то у ингеренцији, али позориште мора да указује и усмерава, да освести, да упери прстом. Знате, имате неки проблем, али нисте га свесни, док тај ваш проблем неко не одигра пред вама – тек тада бивате свесни тог проблема. Имамо пример са представом *Портрет малиших ћелија* која се бавила бор-

Цветин Аничић, фото: Ивана Радојковић

бом против карцинома. Већина људи је већ сутрадан отишла на преглед из поштовања према своме телу. То је успех представе. Ми представом нисмо излечили ни једног оболелог, али смо деловали превентивно допирући до свести сваког посматрача. Томе треба да служи позориште и за одрасле, а за децу поготово. Јако сам несрећан када видим представе за децу које говоре језиком који је потпуно стран њиховом узрасту. И

дете има свест коју треба пробудити јер се са будном свешћу лакше одраста.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Да ли сте наилазили на отпор у свом раду? Било од стране друштва или учесника? И шта је током рада било најтеже са чиме сте се суочили?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Када радите нешто ново и необично и када се у том раду истичете, онда упадате у очи и лако постајете предмет или обожавања или презира, тако је то у малим срединама. Ја сам још запослен у јавној установи где, хтели ми то или не, нисте баш омиљени ако сте другачији. Боље је само испуњавати форму. Никада нисам био човек који је јурио само за формом. Био сам одувек амбициозан јер сам свестан својих могућности, а то је појединим људима сметало. Било је време када нисмо имали подршку општине као што сад имамо. Чак су нас и забрањивали, јер су се вероватно у представама препознавали и стидели својих поступака, на шта сам био поносан. Али већ тада сам имао у позоришту око 60 младих глумаца, а то је за локалне политичаре озбиљан број гласача и није било лако укинути толику групу људи који су дисали за исту позоришну ствар. Покушали су да ме угуше, укроје, укалупе, али на крају су схватили да позориште такво какво је у малој средини може и њима и те како да користи. Од тада немамо проблема. Позориште у Шиду ужива велико поштовање општинске власти и ако су представе велика критика њиховог рада.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Постоје ли видљива побољшања која се тичу читаве заједнице?

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Кроз наше позориште до сада је прошао огроман број младих људи који су буквално одрастали на сцени. Они су усмеравани и њихов интелект и машта су се развијали у правом смеру. Одређен број њих определио се да уплива у професионалне воде на шта сам веома поносан, али мој понос је већи кад видим да су они после позоришта постали добри људи који усмеравају и васпитају своју децу по сличним принципима. Наше позориште у Шиду одавно ради са децом са посебним потребама у сарадњи са МНРО "Шид" и ОШ "Јован Јовановић Змај". Током реализације деца уз нашу помоћ стварају комплетну представу, од сценографије, лутака, костима, до глуме. Видљиве су промене у друштву јер културни живот заједнице је богатији и свакако да се кроз постојање позоришта ствара ново, квалитетније друштво.

ДИВНА СТОЈАНОВ: Које акције сада спроводите у дело? На друштвеним мрежама и у телевизијским прилозима видели смо Ваш допринос очувању јавног здравља и бригу за раднике и медицинско особље током пандемије корона вируса. Желим да вам свима пре свега честитам на племенитости и питам да ли, на пример, током колективног шивења разговарате о будућим позоришним представама, о тренутној ситуацији, или су можда већ и ти разговори прерасли у изведбу кључну за заједницу и проблем у којем се налази.

ЦВЕТИН АНИЧИЋ: Позориште на првом месту мора да има задатак да заштити човека, да пружи помоћ у времену када човека угрожавају разне пошасти. Ми се укључујемо у све акције где можемо да будемо од користи. Тако и сада. Наше позориште претворили смо у радионицу где се шију заштитне маске за све грађане. Глумци и пријатељи позоришта су се на моју иницијативу одмах одазвали и уз помоћ наше костимографкиње Илијане Орешчанин, и наше сарадњанке Мирајане Арамбашић, кренули смо у шивење. Имамо седам машина и сви радимо. Кроз овакво укључивање позоришта млади глумци уче се хуманости и доброчинитељству. Ја сам поносан јер сам многима који су били део екипе нашег позоришта успео да уткам оно најважније – једино је битно остати главни херој животне драме – добар човек. Све остало је део споредних ликова или статиста јер позориште је саткано од доброте.

Пише > Александра Јелић[1)]

АпсАрт позориште заједнице

Позориште за све и свакога, позориште нигде и свуда

Једна од свакако најзначајнијих карактеристика позоришта је колективно стваралаштво и заједништво. Кад кажемо заједништво, мислимо пре свега на заједницу у којој позориште настаје, којој припада, коју представља, али и на заједништво као појам који одређује шта нам је заједничко. Сам процес настајања једне представе захтева сарадњу и разумевање много учесника и уметника, али једнако се овај дух заједништва преноси и на чин извођења, јер позориште не постоји без невидљиве симбиозе извођача и гледаоца.

Тај дух заједништва у једном тренутку потражио је излаз из сцене кутије и нашао пут ка комшијама, у својој локалној заједници.

Примере *позоришта заједнице* можемо наћи још педесетих година прошлог века у Великој Британији у пракси Џоан Литлвуд (Joan Maud Littlewood), која је заједно са својом трупом *Theatre Action* правила радио драме за БиБиСи пишући сценарија према причама радника, које је истовремено узимала и за глумце. Позориште заједнице свој зенит достиже, чини се, кроз праксу Августа Боала који је цео свој практичан и теоријски рад посветио раду са грађанима, не-глумцима, а позориште заједнице живи и данас у најразличитијим локалним заједницама и у различитим театарским формама и облицима.

У случају АпсАрт-а, који је основан 2004. године, први подстрек и практична знања о могућностима театарске праксе у заједници десили су се у Холандији. Тада је право откриће било видети мало позориште у Ротердаму које прави представе са емигрантима на основу њихових прича и искустава или летњу оперску сцену у једном селу, која једном годишње ради продукцију са светским оперским звездама, а публику доводи из оближњих села организованим превозом на свако извођење. Ови примери били су невероватни и заразни изазови који су подстакли наду и уверење да је нешто слично могуће и на нашим просторима. Поред АпсАрт-а сличне праксе у Србији и региону радили су Борис Бакал у Хрватској, ЦЗКД, Зорица Јевремовић у психијатријској болници, и многи други, но за опредељење АпсАрт-а пресудна је била пракса из Холандије.

1) Ауторка је редитељка и оснивачица АпсАрт-а

Од свог оснивања АпсАрт је доносио могућност игре и драмског стваралаштва на разна места где су људи, углавном је улазио у институције затвореног или полуотвореног типа, стварајући позориште са друштвено занемареним или искљученим групама људи као што су осуђеници, психијатријски пацијенти, зависници од дрога, деца и млади са сметњама у развоју, деца без родитељског старања и многи други. Од 2011. створила се могућност да дуго жељена идеја стварања позоришта заједнице у Новом Београду постане стварност. Тада смо простор некадашње месне заједнице "Виктор Бубањ", сада Студентски град, адаптирали у мало комшијско позориште. Ово место је као својеврстан креативни и друштвени полигон почело да окупља грађане и позива их да узму учешћа у драмским радионицама, инклузивним позоришним процесима, као и на трибинама, фестивалима – једном речју, да их повезује у заједничке креативне процесе једне са другима као и са другим уметницима.

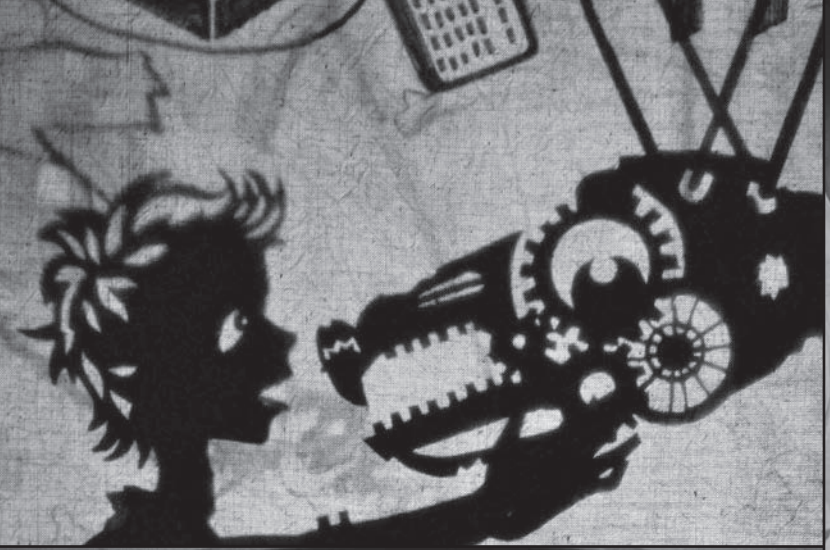
Почетком 2012. родила се жеља, код групе која се у то време окупљала, да се уради представа у форми театра сенки. О сенкама и театру сенки тада нисмо знали ништа, а сама група учесника била је заиста шаренолика. Њу су чинили неколико бивших осуђеника (некадашњих полазника АпсАрт драмских радионица у Специјалној затворској болници), специјални педагози и психолози који су прошли обуке у АпсАрт-у, једна професионална глумица, драматург, редитељ, један бивши зависник из заједнице *Земља живих* (такође некадашњи учесних АпсАрт драмских радионица) и пар комшија.

Процес рада био је пре свега заједнички, колективни чин. Сви су доносили идеје. За све нас у овом малом и шареном колективу, процес рада био је веома забаван, комплексан, дуготрајан и истински истраживачки. Осим што о театару сенки нисмо знали ништа, није било ни јасне идеје о чему треба да буде представа – морали смо је створити ни из чега, од сопствених идеја, дакле прави пример онога што би се у англосаксонској пракси звало *devising theatre* или *позориште осмишљавања* (ако бисмо покушали да преведемо овај енглески термин, јер неког тачног назива у нашој позоришној пракси нема). Две непознанице и у жанру и у теми учиниле су да се два процеса одвијају и непрекидно преплићу.

Један процес био је експериментисање са светлом, рамовима, платнима, луткама и свим оним што чини једно позориште сенки. Овај процес је заиста био истраживање јер смо испробавали различите варијанте када је у питању сваки од ових елемената и онда заједнички одлучивали шта најбоље функционише и производили финалну варијанту. У томе су нам помогли и *Група Иде*, уметнички двојац примењених уметника који су дизајнирали и израдили лутке и оживели визуелно цео један фантастични свет који смо измаштали.

Други процес био је заједничко креирање наратива уз помоћ драматурга. Почетна идеја била је загађење: ђубре које нас окружује, рециклажа, отуђеност, а интересовање је ишло ка форми модерне бајке. Од наших импровизација током проба и радионица, драматург је почео да плете драмско ткиво. На крају смо добили футуристички комад који је говорио о свету који је подељен на *доње* и *горње*, чији су протагонисти били дечак и девојчица, обоје из ова два различита и раздвојена света, и представу која је била за све узрасте, која је, захваљујући нашим импровизацијама, говорила и о нашој апсурдној свакодневици али и о дечјем свету пуном фантазије и немогућег.

Представу смо изводили искључиво у нашем малом *АпсАрт позоришту заједнице**, са публиком свих узраста из комшилука, која је долазила у великом броју, позвана искључиво средствима која су нама била доступна, а то су Фејсбук, плакати по крају и тзв. *маркетинг од уста до уста*. Ова представа је настала без икаквих средстава добијених са стране. Сав материјал финансирао је АпсАрт (новцем од награде ЕРСТЕ Фондације који смо добили за свој рад у затвору), а сви ми уметници ангажовани у разним фазама продукције представе радили смо *pro bono*.



Из представе **Рециклирани снови**, фото: Небојша Петровић

Представа *Рециклирани снови* која је рођена из оваквог приступа иницијативе одоздо, нама је била склониште и прибежиште, место сусрета, заједничког дијалога – стварања. Створили смо микросвет у коме је театар постао отворена арена, без рампе, без подела. Сви смо радили све. И нисмо зависили ни од чега. Ни од управе, ни од запослених, њихове воље и идеја, ни од новца. Тако је све то танано ткање међусобних односа и онога што смо делили током процеса постало и ткиво самог комада захваљујући осетљивости драматурга Богдана Шпањевића који је био присутан и са нама делио свакодневне сусрете а онда их претварао у драмске дијалоге и сцене.

Позориште је место у коме публика и извођачи дишу исти ваздух, повезани осећањима, деле сличне или исте идеје, и то невидљиво није непостојеће, напротив, оно је снажно и физичко као што је снажан шамар или скок увис. У позоришту заједнице, у коме различити људи различитих социјалних статуса и професија, узраста и знања креирају сигуран заједнички простор истраживања и осмишљавања, јесте привилегија без преседана која се не може мерити ни са једним другим стваралачким процесом. Пре свега због комплексности стваралачких процеса и преплета односа као и личних сазревања која се дешавају а некад их је немогуће измерити и схватити.

За разлику од позоришта у коме је драмски текст окосница око које се окупљају професионални уметници инвестирајући сво своје знање и умеће с циљем да створе уметничко дело, у позоришту заједнице и у позоришту осмишљавања циљ је процес у коме све стране уче једне од других. Уче да слушају једни друге, да дају, поштују и верују – једном речју дешава се нешто више од демократичности, догађа се љубав. Ту се инвестира цело биће, улази се у процес без калкулације, прилаже се искуство, отвара душа, приноси лична историја, на сцену ставља рањивост. Представа која настаје као врхунац тог рада није и једини резултат, напротив, постоји нешто можда и много вредније од ње, а то је низ промена којима сведочимо, које се појављују као парчићи драгуља испод дебелих наслага блата од проблема, брига, стигматизација... ти драгуљи су личне радости, победе, одлуке, самопоуздања, подршке! Овде промена постаје ваздух који се дише, и више од тога, она постаје видљива и очигледна као снажан талас који се излива на публику избацујући је из седишта удобности, инертности, незаинтересованости, неповезаности, те онда заједно на том таласу сви плутамо у шоку од онога што смо видели, чули, осетили, скупљајући делиће себе и оних који су се поделили због нас још много дана након представе. Представе позоришта заједнице су због тога често толико снажни и моћни сусрети с публиком који понекад надилазе оно што можете да доживите у институционалном позоришту.

Позориште заједнице пружа неколико могућности толико важних и неопходних данашњем човеку. Пре свега, извлачи га из његове усамљености и неадекватности и доводи у центар драмског круга једнаке важности са осталима. Омогућава му да подели своју причу, да се повеже са другима и можда схвати да има још сличних њему. Такође му омогућава да покрене своје креативне потенцијале које није ни знао да има а са њима да покрене и друге процесе у себи. Омогућава читавим групама људи који имају заједничка искуства да своје приче пренесу и широј заједници и на тај начин учине себе видљивијим, али и да помогну да их она *друга страна* можда коначно види у другачијем светлу, чиме се опет стварају невидљиве али стварне везе разумевања и повезивања.

Кроз пример настанка и живот представе *Рециклирани снови*, можемо испратити и друге феномене у заједници у то време. Осим што је представа настала без новца, није била препозната (као ни цео наш рад и низ активности које смо годинама спроводили) од стране локалних власти тј. општине Нови Београд, чији смо простор користили и реновирали из сопствених ресурса. Иако смо им слали позиве и обавештења, њих

једноставно није занимало да се појаве на догађајима, чак ни да вест о представи или другим активностима објаве на свом сајту, што је потпуни апсурд. У то време постојала је још једна трупа која је радила и стварала у истом простору – Сцена Царина (коју је водила мр Наташа Миловић) и која је у потпуности делила нашу судбину. Људи из Општине нису имали визију културне политике у нашој општини те су АпсАрт и Сцена Царина парадоксално постали уљези који сметају остварењу профита и политичког интереса. Општина би изнајмљивала популистичке представе са једним или два глумца, урађене у маниру глумачких *тезги*, све то организовала у Хали спортова Нови Београд пар пута годишње, омогућивши грађанима бесплатан догађај – спектакл. Људе на власти у Општини није занимао активан, ангажован, укључен грађанин који ствара и има шта да подели са својом заједницом, не, њих занима *грађанин – конзумент* који уз довољно пожељних садржаја који му се шаљу, постаје заузврат добар *грађанин – гласач*. Занимљива је и ситуација у којој смо послали молбу и понуду Дечијем културном центру да одиграмо *Рециклиране снове* на њиховој позоришној сцени. Одговор тадашње управе био је да су они реномирани и не могу да дозволе да непрофесионалне позоришне продукције гостују на њиховој сцени. Какав је ово шок био за део ауторске екипе у којој су били професионалци: драматург, редитељка, два визуелна уметника, композиторка али и за онај део ауторске екипе која је инвестирала себе! Закључујемо да и на нивоу градских институција постоји бирократска херметичност и немогућност размишљања *изван кутије*.

Овде се може и мора поставити једно важно питање: да ли је оно што квалификује неку представу да буде изведена на великим институционалним сценама стручна спрема њених актера, евентуална припадност некој од владајућих странака или друштвено релевантна тема, укљученост припадника осетљивих друштвених група који стварају заједно са уметницима, естетика, квалитет, веза са животом, са истином? И да ли представе позоришта заједнице треба да остану на културној маргини као што су на друштвеној маргини људи са којима раде? Ова питања морамо поставити сада, јер су и данас наша позоришта, као установе културе, финансирана од стране града и државе односно свих својих грађана, више него икад затворена за те исте грађане. Отворена су само за онај мали и елитистички део грађанства који може себи да приушти да купи карту и оде у позориште. А где ћете са свом оном већином грађана који никад нису имали жељу, прилику или можда могућност да оду у позориште? Ево решења – позориште заједнице! Оно прихвата све и свакога. И може постојати на сваком месту, чак и када нема своју кућу. Јер позориште није привилегија, оно је потреба и лек, како за појединца тако и за друштво.

У време данашње социјалне дистанцираности која ће нас још више удаљити једне од других верујем да ће убудуће потреба за позориштем заједнице бити огромна као противтежа изолованости у наше дигиталне, лажне и површне селфове и светове – јер позориште заједнице је позориште које не може да се стримује *on line*, већ морате да ставите срце на сцену и седнете поред гледаоца да осетите да ли и његово пулсира ритмом вашег извађеног. Само уживо, блиско и сирово!

Представа **РЕЦИКЛИРАНИ СНОВИ**, трејлер:
https://www.youtube.com/watch?v=y88sqCZSzkI

АпсАрт центар за позоришна истраживања:
www.apsart.org

***АпсАрт позориште заједнице** је постојало на Новом Београду у улици Народних хероја бр. 30, од 2011. до 2018, када је тадашња и још увек актуелна општинска власт одлучила да нас избаци из простора и у потпуности га комерцијализује. Сада смо нигде и свуда.

Април, 2020.

ИСТОРИЈСКА

VII Сцена

Приредила > Исидора Поповић

Пише > Душко Пантелић

Покушаји изградње позоришне зграде у Новом Саду кроз документе Градског поглаварства

Живот и рад СНП-а између двају светских ратова протекли су у бурним сукобима, честим финансијским недаћама, наметнутим реорганизацијама, уметничким успонима и падовима, али је Позориште ипак одиграло важну улогу захваљујући снази и богатој традицији. Ово раздобље обележено је борбом двеју позоришних политика. Централистичка држава је, преко Министарства просвете и Дунавске бановине, настојала да подржави позориште, а љубитељи театра окупљени око ДСНП борили су се за оживљавање и неговање позоришта с народном традицијом. У овом раздобљу уочавају се четири фазе у раду СНП-а – обнова рада у новој држави, Народно позориште у Новом Саду, Новосадско-осијечко позориште, Народно позориште Дунавске бановине.

У својој дугој историји СНП је имало три наменски грађене зграде: Грађанску дворану (коришћена од 1872. до 1893), Дунђерсково позориште (1895–1928) и зграду у којој ради од 1981, заправо свој први стални дом. Без сопственог дома СНП је у суштини било

1) Архивски саветник, Историјски архив Града Новог Сада

Раздобље између двају светских ратова једно је од најбурнијих у историји Српског народног позоришта (СНП). Обележено је сукобом двеју позоришних политика – државне, централистичке и традиционалне, коју су заступали љубитељи театра око Друштва за Српско народно позориште. Посебно значајно било је питање подизања наменске зграде за позориште у Новом Саду. Покренуто је на свечаној седници одржаној 1921. поводом обележавања 60-годишњице СНП-а, а посебно се актуелизовало после пожара у којем је изгорела зграда Дунђерсковог позоришта. Расписан је југословенски конкурс за израду пројекта, а за идејно решење ангажовани су и страни стручњаци. На конкурс је приспело више од 30 решења, међу учесницима су биле многе познате архитекте тог времена. Оцењивачка комисија одабрала је неколико решења којима су додељене награде, али нису реализована. У међувремену је изграђена зграда Спомен-дома краља Александра I, коју је Српско народно позориште користило све до добијања сопственог дома 1981.

путујуће позориште. Иницијатива за изградњу зграде покренута је шест година након оснивања. Године 1867. изнет је предлог да се зграда сагради преко пута католичке цркве, чему су се успротивили Немци, сматрајући да позоришту није место у близини цркве. Нова локација пронађена је на празном простору између садашње Милетићеве улице и Трифковићевог трга. Јавна окупљања у Грађанској дворани почела су 2. децембра 1871. Одлуком варошког представништва, коју је потврдило министарство, позоришна зграда морала је да се поруши до 31. децембра 1891, када јој је истицао уговор склопљен са општином. Упркос протестима и захтеву ДСНП да се продужи право коришћења дворане за још десет година, Грађанска дворана је срушена. Позоришна дружина СНП поново је била приморана да постане путујуће позориште, пре него што се 1. фебруара 1895. вратила у Нови Сад. Ново позориште сграђено је о трошку велепоседника Лазара Дунђерског, који је откупио грађевински материјал срушене Грађанске дворане. Нова зграда, сграђена по пројекту архитекте Владимира Николића за потребе СНП-а, тзв. Дунђерсково позориште, никла је на плацу Дунђерског у дворишту хотела "Краљица Јелисавета". За своје време то је била савремено опремљена позоришна кућа, а неко време је, заједно са хотелом, једина у граду имала електрично осветљење. У овом здању је позориште радило све до пожара у ноћи 23. јануара 1928, када је зграда изгорела.[2)]

Зграда Народног спомен-дома краља Александра I Ујединитеља, Соколски дом, завршена је у мају 1936, али је била неопходна адаптација сцене за коју је ангажован Вељa Јовановић, технички директор Народног позоришта у Београду. Пошто адаптација није текла глатко, ансамбл наставља гостовања, а у сали Спомен-дома први пут игра 4. октобра 1936. Зграда Соколског дома има велику културно-историјску вредност, представља један од најзнаменитијих споменика архитектуре модерне, не само у Новом Саду, а због квалитетне изградње и вишенаменских функција још увек се успешно користи. У Соколском дому је СНП радило све до 1981, када се преселило у нову, сопствену зграду.[3)]

Архивска грађа градске управе Новог Сада у међуратном периоду чува се у фонду Градско поглаварство Нови Сад (1919–1941) у Историјском архиву Града Новог Сада. Градске власти у овом раздобљу промениле су више назива, надлежности и облика организације, у складу са променама законских одредби и уједначавања прописа у Краљевини Југославији. У архивској грађи овог фонда која обухвата 755 књига и 334 кутије,[4)] посебно се по значају и занимљивости за истраживање издвајају записници са седница градских представничких тела.[5)] Питање позоришног живота у Новом Саду неколико пута је било тема скупштинских расправа, како у вези са подржављењем и променама статуса позоришта, тако и у вези са плановима за градњу позоришне зграде. Међу списима, посебно су занимљиви предмети у вези са конкурсом за израду пројеката нове зграде позоришта.[6)]

Прво помињање градње позоришне зграде налазимо у извештају др Стевана Адамовића, прочитаном поводом његовог одступања са места градоначелника на седници Проширеног градског савета одржа-

2) https://www.snp.org.rs/enciklopedija/ (приступљено 3. јануара 2020)

3) О згради Соколског дома опширније у: Донка Станчић, *Нови Сад од куће до куће*, Нови Сад 2017, 467–471; *Уметничка топографија Новог Сада*, Нови Сад 2014, 465–467; Vladimir Mitrović, *Arhitekta Đorđe Tabaković*, Novi Sad 2005, 103–108.

4) Списи овог фонда у потпуности су аналитички обрађени, а већи део је унет у базу података, чиме је омогућена брза претрага. Архив је 2013. започео објављивање записника проширеног савета града, до сада су објављени записници од 1919. до 1929, а у штампи су записници из 1930. године.

5) Проширени градски савет, Градски одбор, Градско веће.

6) У прилогу дајемо аналитичке описе свих предмета који се односе на покушај изградње позоришне зграде у међуратном раздобљу. (Прилог 1)

ној 27. априла 1921.[7] Адамовић, наводећи резултате свог градоначелничког мандата, између осталог каже: "спровео сам и решењем народног одбора наређено прикупљање прireза на забаве за стварање фонда за подизање позоришне сталне зграде и то је донело од 1. маја 1919 до данас 294.354 К. 53 те ће се овај приход капитализирати уз припомоћ државе за најкраће време моћи приступити подизању позоришне зграде, која ће достојна бити будућег нашег обласног Центра, Новог Сада."[8]

На молбу др Ђорђа (Ђуре) Трифковића, председника ДСНП, и групе чланова Проширеног савета, 7. јуна 1921. одржана је свечана седница[9] поводом 60-годишњице СНП-а. Предмет седнице, осим обележавања јубилеја, био је и одређивање локације за градњу позоришне зграде. После Трифковићевог говора о прошлости и значају СНП-а за културни живот Новог Сада и српског народа, наглашено је да је "Нови Сад дужан да учини помен Српском Народном Позоришту приликом прославе шесдесетогодишњице његовог опстанка. Предлог гр. Савета топло препоручује."[10] Учествујући у расправи, Васа Стајић је рекао да питање изградње позоришне зграде треба да буде део ширег културног програма, истакао је да се такав програм не ствара и да у буџету нису предвиђена једнака средства за културне делатности у свим областима, посебно подвлачећи запостављеност Војводине. Глиша Мирковић поменуо је да је "за време преврата скупљено више хиљада круна за народни дом, те би требало тај новац у ту сврху и употребити."[11] Стеван Адамовић изложио је прошлост одређивања места за градњу позоришта: "Још прошле године су се били 30 – 40 грађана састали ради договора о смештању позоришне зграде и сложили су се у томе, да се позоришна зграда подигне на месту, које је на нацрту означено. То је место на среди главног пута, који ће од Трга Ослобођења водити сталном мосту а у парку. Но ако се доцније дође до уверења, да ће друго место бити погодније, онда ће се моћи опет узети у претрес, и томе неће сметати, ако се овај предлог сада прими. Овим гр. Савет хоће само да определи место и новац за позоришну зграду. Када се добију планови, онда ће се опет о томе морати разговарати. Мораћемо се онда обратити и држави, да нам и она помогне. Док се буду претходни радови извршили, дотле ће и позоришни фонд, којим град рукује, до 4,000.000.- круна нарасти, те од државе неће бити потребна велика припомоћ."[12]

Председавајући Јован Лакић наредио је поименично гласање, с обзиром на то да се радило о отуђивању градске некретнине. Сви пристуни чланови градског Савета и проширеног Савета гласали су за, те је донета одлука да се "напушта место за позоришну зграду, које је опредељено у регулационом плану грађени блок А.) поред Јерменског насипа и за ново позориште означује грађевни блок А.) у новој улици, која ће бити успостављена од Трга Ослобођења према новом сталном мосту преко Дунава и то на северном фронту исте улице у досадањем парку, онако како је то у приложеном нацрту означено".[13] Уједно је Градски савет овлашћен да, у сарадњи са Уметничким одељењем Министарства просвете, распише "интернационалну утакмицу" за планове модерне позоришне зграде. Место које је намењено за зграду позоришта је, као такво, означено и на неким плановима града.

7) *Записници проширеног савета града Новог Сада 1920–1921. године* (даље: *Записници 1920–1921*), зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Петроварадин 2014, 263–268.

8) Исто, 268.

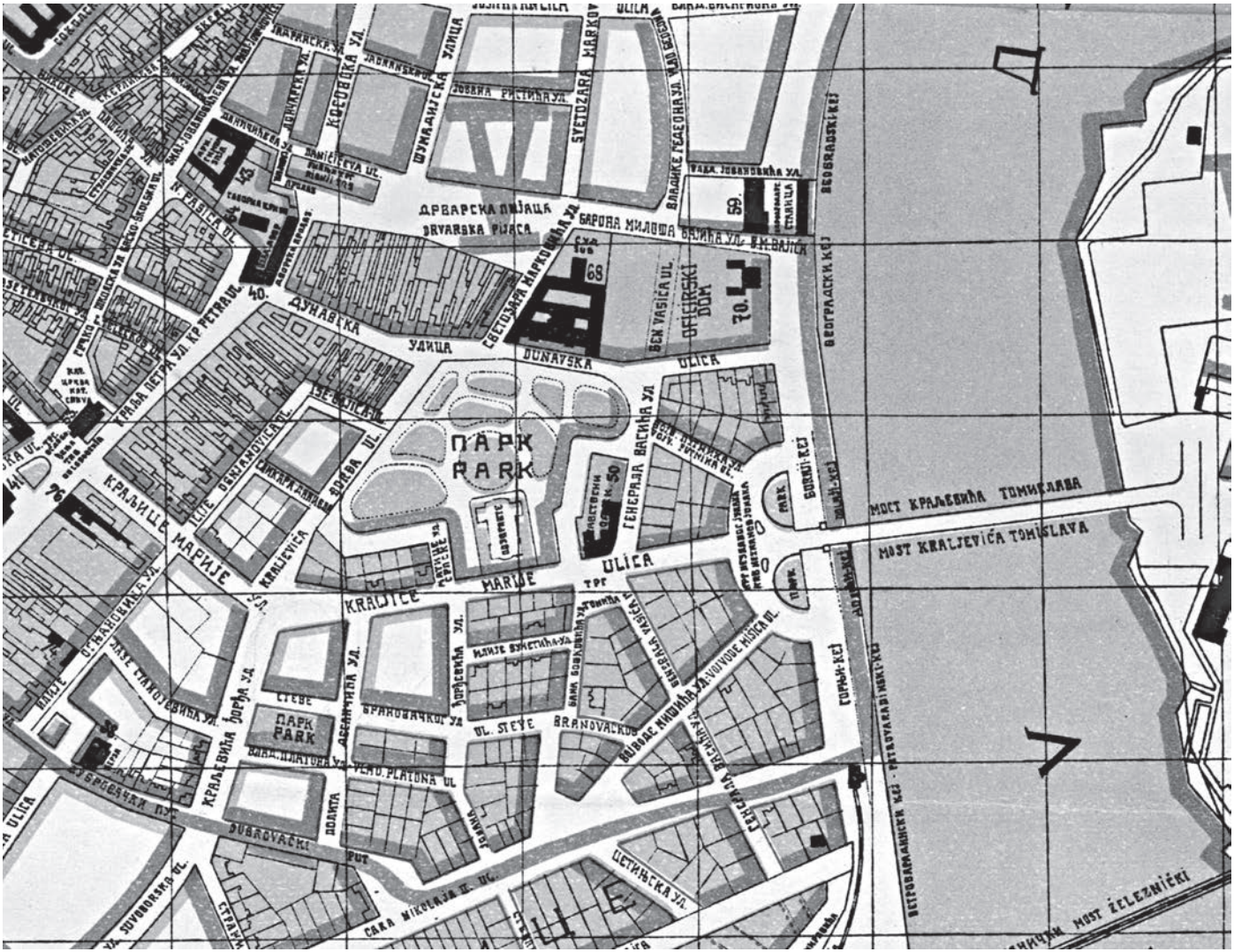
9) Председавајући Јован Лакић, заменик великог жупана, отварајући седницу, саопштио је да Трифковић и другови нису тражили свечану седницу, па је сазвана само ванредна, али је том приликом прогласио свечаном. *Записници 1920–1921*, 302.

10) Исто, 303.

11) Исто.

12) Исто, 303–304.

13) Исто, 304.



План Новог Сада из 1929. године – детаљ

Проширени градски савет је на седници од 23. августа 1924. разматрао питање припомоћи Народном позоришту у Новом Саду. Као један од начина да се обезбеде средства за финансирање позоришта, предложено је опорезивање барова. Члан проширеног Савета Михајло Хаци Динић рекао је "да су барови по његовом предлогу а наредбом Мин. Унутрашњих Дела опорезовани са 15 % од добити у корист позоришта. Ту су таксу барови до јула 1922. године и плаћали. После тога времена су барови у свима местима као по договору престали, да плаћају ову таксу."[14] Уједно је предложио да се за позориште "које постоји у Новом Саду већ 64 године а нема своје зграде за канцеларије, сагради једна зграда са 2–3 собе за канцеларије."[15] Позориште је користило канцеларије у згради Матице српске, која је отказала Позоришту јер ни сама није имала довољно места. Миладин Величковић је предложио да се помоћ потражи од државе, али је Павле Татић сматрао да држава неће дати никакво решење. Василије Матић, члан проширеног Савета, делећи мишљење својих предговорника, предлаже да се за канцеларије Позоришта реквирирају собе у хотелу "Краљице Марије" које је раније користила Српска читаоница, а да кирију за ове просторије плаћа град. Градоначелник Жарко Стефановић био је против градње на приватном земљишту, као и против реквизиције, али се сложио са предлогом о опорезивању барова и предложио да се смештај за позориште нађе у некој градској или приватној кући. На примедбу да канцеларија позоришта не може чекати, Стефановић је обећао да ће наћи згодне просторије и да му се ова ствар уступи.

Почасни градски фискал др Коста Хаци изјавио је "да се у врло важном интересу Народног Позоришта и то у интересу његовог опстанка и даљег рада а тиме и у јавном интересу може припомоћ Народном Позоришту од 214.225. – динара одмах без обзира на евентуалне апелате извршном прогласити."[16] После овога је донета следећа одлука: "Проширени Савет града Новог Сада увиђа велики просветни и национални значај како драме тако и опере и оперете, те установљује за најнужнију оправку Позоришне зграде, за феријалне гаже глумцима и за набавку најпотребнијег декора свега 214.225. динара".[17] Располагање додељеном свотом поверено је управнику позоришта и одбору, у који су изабрани чланови проширеног Савета Милан А. Јовановић, Ђока Петровић, др Бранко Николић, Давид Поповић, Василије Матић и Павле Татић.

Градски Савет требало је, путем редарствене велике капетаније (градска полиција), да се постара "да власник куће у предрачун за оправку позоришне зграде под ставкама А 1. е – С III 1 – В I. 4 и В III 1. наведене радове гледе рушења садашњег и постављања новог нужника, као и поправка свих олука на згради и степеница у здравственом и јавном интересу сам спроведе."[18] Уколико власник буде сам спровео ове радове, припомоћ позоришту смањила би се за 19.000 динара. У име припомоћи Народном позоришту у Новом Саду за одржавање опере и оперете град је обавезао управе биоскопа да на карте "уберу" по један динар. Наплата овог прихода и контрола над њим спадала је у дужност благајне позоришта, а управнику Позоришта препуштено је да установи начин наплате ове таксе. Уједно су обавезане управе барова да у корист Народног позоришта у Новом Саду осигурају 15% од бруто прихода.[19]

Сезона 1927/28. била је динамична за Народно позориште у Новом Саду. Сезону је почело без Опе-

14) *Записници проширеног савета града Новог Сада 1924–1925. године* (даље: *Записници 1924–1925*), зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Нови Сад 2016, 91.

15) Исто.

16) Исто, 92.

17) Исто.

18) Исто, 92. Више о трошковима за планирану генералну оправку позоришне зграде: Историјски архив Града Новог Сада, Ф. 150, Градско поглаварство Нови Сад (1919–1941) (даље: ИАГНС, Ф. 150), 76985/1936.

19) *Записници 1924–1925*, 91–93, 98.

рете, затим је у пожару остало без зграде, а на крају је, одлуком министра просвете о смањењу броја позоришта, спојено са Народним казалиштем у Осијеку, и практично престало да постоји. Нова установа добила је назив Народно позориште за северне области или Новосадско-осијечко позориште, а за управника заједничке трупе именован је композитор Петар Коњовић, дотадашњи управник осијечког позоришта. Образовањем овог путујућег позоришта с пространом територијом деловања, и Нови Сад и Осијек су лишени својих сталних театара. Питање позоришног живота у Новом Саду привлачило је посебну пажњу Градског одбора. Једна страна овог питања била је изградња нове зграде позоришта (тачке 77 и 146), а друга финансирање позоришних трупа у граду. Одлука министра просвете о спајању новосадског позоришта са осијечким изазвала је расправе на скупштинским седницама (тачке 325[20] и 450[21]).

Питање изградње позоришне зграде актуелизовано је након пожара у ноћи 23. јануара 1928. у којем је нестала зграда Дунђерсковог позоришта. На седници одржаној 14. фебруара 1928. Градски одбор разматрао је предлог др Стевана Адамовића и Косте Миросављевића да се што пре приступи изградњи сталне позоришне зграде и да Градски одбор изабере један нарочити пододбор са задатком "да свестрано проучи питање изградње сталне позоришне зграде да се побрине за израду потребних планова и предрачуна и да нарочито проучи питање финансирања ове изградње".[22] Истим поводом је и Управни одбор ДСНП поднео предлог да се образује одбор представника културних друштава са задатком да нађе начин да се постојећи фонд за изградњу нове позоришне зграде што више повећа и "једно води бригу да се на раније за то одређеном месту што пре подигне нова модерна позоришна зграда".[23]

Савет града, заједно са позоришним одбором, сагласио се да је изградња нове позоришне зграде хитна културна потреба и да предлог треба уважити. С тим у вези, а поводом решења да се стално Народно позориште у Новом Саду укине, односно споји са осијечким позориштем, Савет града "сматра, да би било потребно, да се учине потребни кораци код Краљевске Владе да одустане од ове своје намере, јер не само Нови Сад него и цела Војводина, као наша најкултурнија област, заслужује неоспорно, и због своје високе културне традиције и због своје културне садашњице, да се ова стара културна установа и најстарије позориште у нашој држави, које је кроз деценије успешно неговало нашу позоришну уметност у овим крајевима и које је наш народ још у саставу бивше монархије из својих средстава основао и одржао задржи и буде и даље расадник и носилац наше културе у овим крајевима и то тим пре, што питање даљег опстанка овог позоришта није само питање културе и части Војводине, него и првокласни интерес државни".[24]

Члан Градског одбора Глиша Мирковић подсетио је на свој ранији предлог да град купи или преузме зграду Матице српске, а за Матицу сагради нову зграду или Народни дом у коме би била смештена и Матица. Коста Миросављевић је био против оваквог решења јер Матица и позориште имају свако своју делатност које не треба везивати. Противио се и идеји да се купе прилози, јер град има средсатава да сагради позоришну зграду: "Фонд за позориште имаће за 1929 год. 4 милиона динара и годишњи приход му је 360.000 дин. Тада ће се већ моћи отпочети са градњом. Ако позориште буде у градским рукама онда ће бити оно што треба да буде."[25]

20) *Записници Градског одбора Новог Сада 1928–1929. година*, I – 1928 (даље: *Записници 1928*), зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Нови Сад 2018, 261–262.

21) Исто, 336–338.

22) Исто, 65.

23) Исто.

24) Исто.

25) Исто, 65–66.

Градски одбор одлучио је да из својих редова изабере пододбор од осам чланова, који би се могао проширити и допунити представницима културних друштава. Задатак овог одбора био је "да свестрано проучи питање изградње нове позоришне зграде, питање израде потребних планова и начина финансирања и да стави по том конкретне предлоге градском Одбору". За чланове одбора изабрани су др Стеван Адамовић, Коста Миросављевић, др Јован Латинчић, др Коста Хаци, др Ђура Јовановић, Гаврило Дицген, др Вилим Вилт и др Мита Арадски. Уједно је градски Савет овлашћен да затражи од Владе и надлежних фактора, да из наведених разлога одустану од укидања сталног народног позоришта у Новом Саду.[26)]

На седници од 29. марта 1928. Градски одбор је разматрао молбу пододбора изабраног да проучи питање подизања нове позоришне зграде да му се одобри 100.000 динара "у циљу расписивања конкурса за израду планова и предрачуна". У расправи су изнета опречна мишљења. Поједини чланови Градског одбора сматрали су да је конкурс расипање новца, а да су резултати неизвесни "јер граду нису потребни којекакви шегртски пројекти".[27)] Стеван Адамовић је сматрао да је предложена свота потребна да би се добили планови и предрачуни за градњу, а изнето је и мишљење да се за идејне планове одреде и награде. Члан Одбора Милан Пањковић био је мишљења да на конкурсу може да се "појави и какав млад способан инжињер", наводећи пример "да је у Швицарској за једну школску зграду расписан стечај и поднешено је било 173 плана"[28)]. Тражио је и да се распише "стечај" за израду једног идејног плана који би се постепено извршавао. Скупштина Градског одбора донела је одлуку "да се из фондова од такса за забаве свота 100.000.- динара употреби у сврху израде планова и предрачуна за нову позоришну зграду"[29)].

Расправе о плановима за позоришну зграду посебно су се распламсале током 1929. године, после спроведеног конкурса за израду генералног пројекта. Развој замисли о подизању позоришне зграде интензивира се непосредно после пожара у згради Дунђерсковог позоришта. Већ 7. фебруара 1928. на седници одбора за позориште, градски саветник Предраг Клицин рекао је да би "требало понајпре да се позориште подигне, а потпуно је свеједно, каква ће у позоришту трупа играти – државна самоуправна, градска или приватна".[30)] На истој седници донета је одлука да се од државе затражи да се новосадско позориште задржи (изузме из планиране реорганизације мреже позоришта) "с обзиром на историјски значај и традиције".[31)] Идеја се даље развијала, па је на седници поменутог одбора од 23. маја Клицин известио да је Градски одбор определио 100.000 динара за припремне радове око подизања нове позоришне зграде. Средства су била намењена за расписивање "стечаја" (конкурса) и одређивање награда за најбоље планове. Стеван Адамовић, члан одбора, саопштио је да је градитељска фирма Хопе и Шентал из Беча понудила да за 15.000 динара изради детаљне планове зграде и предложио да се предрачунска вредност за зграду одреди на највише девет милиона динара, а капацитет дворане на приближно 1.000 места. Једногласно је одлучено да се Градском одбору да предлог за расписивање конкурса за израду планова, за одређивање награда за најбоље планове у износу од 20.000, 10.000 и 5.000 динара, за одређивање величине зграде на простор за 1.000 људи и за давање 15.000 динара фирми Хопе и Шентал за израду планова, упоредо са расписивањем конкурса. Технички саветник Никола Плавшић био је против

26) Исто.

27) Исто, 124.

28) Исто, 125.

29) Исто.

30) ИАГНС, Ф. 150, 46746/1928.

31) Исто.

предлога да се ангажују Хопе и Шантал као грађевински саветници, тврдећи да су "споменути архитекти непознати у литератури грађења модерних позоришта".[32] Он је предложио да се, под истим условима, замоли професор Мартин Дилфер, архитекта из Дрездена, да изради генерални пројекат и приближни трошковник за ново позориште.[33]

Одлуку да се распише "натечај" (конкурс) за израду генералне основе нове позоришне зграде у Новом Саду донео је Градски савет града Новог Сада на седници одржаној 12. септембра 1928. Конкурс је расписан 8. децембра као "општи југословенски",[34] право учествовања имали су само држављани Краљевине СХС "који се налазе код куће или на страни". За чланове жирија предложени су градоначелник Борота, Тоза Јовановић, професор Техничког факултета у Београду, Јожеф Плећник, професор Техничког факултета у Љубљани, Стеван Адамовић, адвокат и члан Градског одбора, и Никола Плавшић, технички саветник града Новог Сада. Прописане су размере за све нацрте (тлоцрта, прочеља и пресека), сви нацрти морали су да имају приложене трошковнике, прорачунска вредност зграде није смела да пређе износ од 12 милиона динара, а капацитет зграде је планиран за 800 до 1.000 гледалаца. Предвиђене су награде за најбоље радове у износима од 20.000, 10.000 и 5.000 динара, као и излагање свих приспелих радова у свечаној дворани градске куће. Заинтересованима за учешће на конкурсу Градски савет је стављао на располагање скицу земљишта на коме се планирало подизање позоришта у размери 1:1000 са теренским котама и подацима о подземним водама и могућностима канализације планираног позоришта. Рок за достављање радова одређен је до 16. фебруара 1929. године "до 12 часова у подне у руке техничког саветника града Новог Сада".[35]

Комисија за оцењивање приспелих радова састала се 20. марта 1929. у просторијама градоначелника. Присутни су били градоначелник Борота, архитекта Драгиша Брашован, Стеван Адамовић, Никола Плавшић, технички саветник, а касније се придружио и управник позоришта Петар Коњовић. Установљено је да је приспело 39 радова, поднетих под "геслом". Комисија је оценила све радове и установила да "ни један од пројеката није могао бити примљен без битних примедаба" и одлучила да не додели прву награду. Према мишљењу жирија, проблем је најбоље решио пројекат под шифром "Режисер",[36] и тај рад предложен је за другу награду, док је за трећу награду предложен рад "Дунав" (Осијек)[37]. Будући да се међу поднетим пројектима нашло више радова који су сразмерно добро решили постављени задатак, комисија је предложила да се тим радовима дају откупне награде од по 4.000 динара.[38] Такође су примљени радови страних аутора (Хопе и Шентал, Дилфер) поручени ван конкурса и откупље-

32) Исто.

33) Исто. Са професором Дилфером је настао извесни неспоразум узрокован, по свему судећи, написима у штампи. У одговору Дилферовом правозаступнику др Попсу, адвокату из Београда, Градски савет је одговорио да је са његовим властодавцем уговорено да за предвиђени (и исплаћени) хонорар изради идејну скицу за ново позориште. Дилфер је 24. јануара 1931. упутио писмо градоначелнику Новог Сада у којем износи неколико нетачних чињеница: да је позван да учествује на конкурсу, да је његов пројекат добио прву награду и др. Градски савет је одбио примедбе као неосноване и изразио уверење да су "ови испади учињени поводом кривих информација и из необавештености". ИАГНС, Ф. 150, 376/1931 Т.О. Писма Мартина Дилфера и Фридриха Попса у: ИАГНС, Ф. 150, 24894/1936.

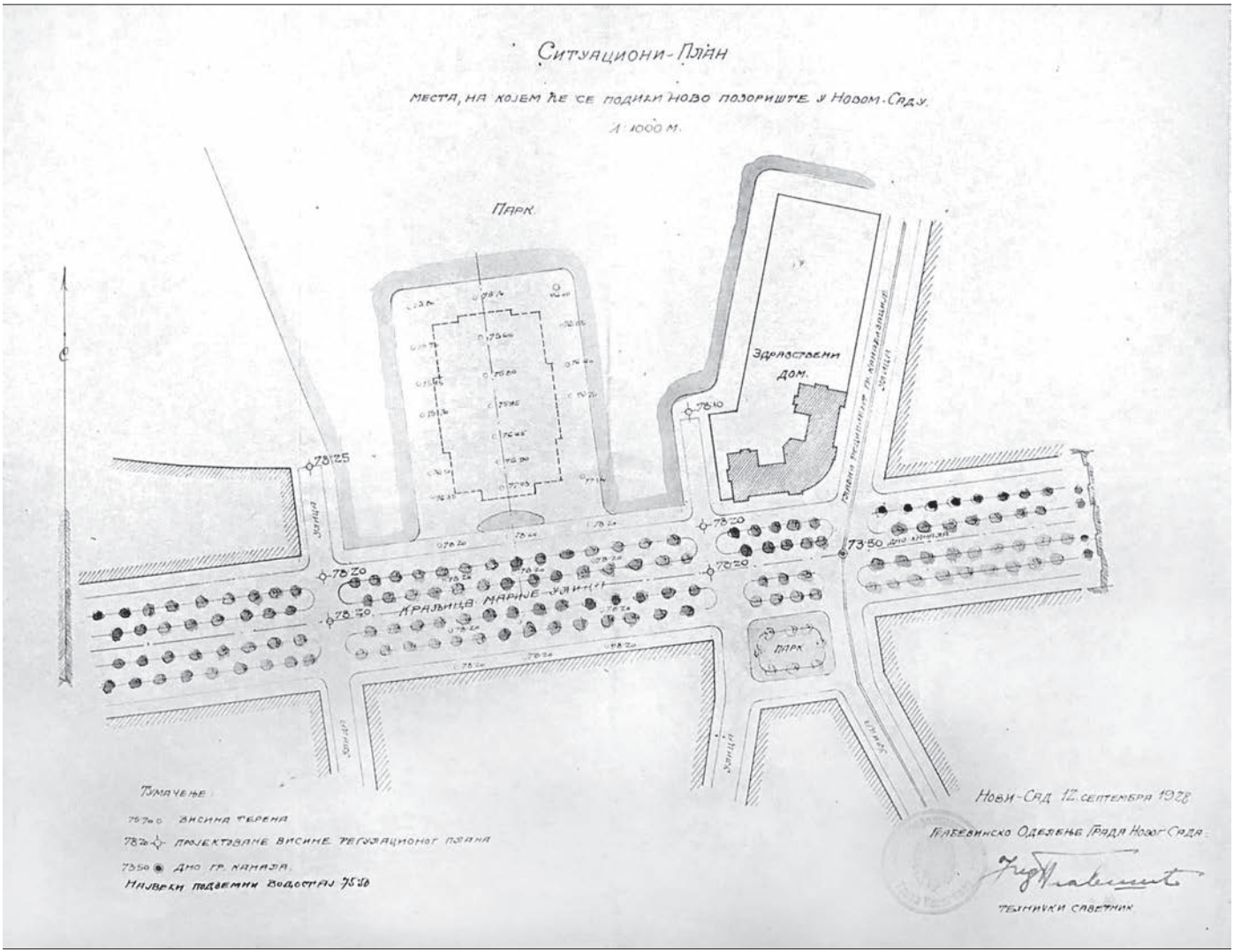
34) Правилник Савеза Југословенских инжињера и архитеката предвиђао је четири врсте конкурса: локалне, југословенске, свесловенске и интернационалне. ИАГНС, Ф. 150, 46746/1928.

35) Текст конкурса у: ИАГНС, Ф. 150, 46746/1928. Рок за подношење пројеката накнадно је продужен до 5. марта 1929. ИАГНС, Ф. 150, 12295/1929. У истом предмету је и попис архитеката и инжењера којима треба доставити обавештење о продужењу рока.

36) Лазар Дунђерски, архитекта из Новог Сада.

37) Алфред Албини, архитекта из Загреба.

38) Радови под шифрама: "бр. 9" (Никола Добровић), "Дубравка", "Грб града Новог Сада" (Ђорђе Табаковић), "Thaleia" (Гојко В. Тодић, архитекта из Београда) и "Нада". ИАГНС, Ф. 150, 24894/1936.



Ситуациони план места планираног за ново позориште (ИАГНС, Ф. 150, 2684/1928)

ни за по 15.000 динара.[39] Одлуке оцењивачког одбора потврдио је Градски савет на својој седници одржаној 29. марта 1929. и тиме озваничио резултате конкурса. Извод из записника и одлуке комисије послате су за објављивање (као и оглас о конкурсу) новосадској *Застави*, београдским листовима *Политика* и *Време*, као и *Јутарњем листу* и *Техничком листу* из Загреба.[40]

Конкурс за планове нове позоришне зграде био је тема расправа на седницама од 20. априла и 28. маја приликом разматрања месечних извештаја градоначелника о раду градске управе. Посебно се истичу замерке на састав жирија који је оцењивао радове, међу којима је био Драгиша Брашован, и сам учесник конкурса,[41] управник Позоришта Коњовић и инжењер Никола Плавшић, технички саветник, којима је оспоравана стручност за оцењивање приспелих радова. Један члан Градског одбора рекао је да се "Госп. Плавшић, техн. саветник разуме се нешто у архитектуру али није стручњак".[42] Др Коста Хаџи замолио је да се о тако важном питању "као што је изградња Народног Позоришта, чија се важност простире на деценије у будућност, расправља у једној засебној седници а не у главној скупштини где је оно стављено међу последњим предметима дневнога реда. Тада су одборници већином заморени разглабањем претходних предмета и не могу да посвете ону пажњу овако великом питању која би требала. Овај предмет треба и зато расправити у једној засебној седници, што је у јавности узвитлало велику прашину. Ту се морају потанко расправити сва техничка, знанствена, културна, финансијска и друга питања."[43] Одговарајући на примедбе у вези са начином оцењивања поднетих планова технички саветник Никола Плавшић рекао је да је поступак спроведен по правилима за инжињере и архитекте, а да је град позвао признате стручњаке који су већ градили позоришта да поднесу своје нацрте. У жири су била позвана два професора универзитета из Београда, и по један из Загреба и Љубљане, али се они нису прихватили чланства у жирију.[44]

Градски одбор је на седници одржаној 26. септембра 1929. разматрао предлог Градског савета у предмету изградње нове позоришне зграде у Новом Саду. Радило се заправо о предлогу др Стевана Адамовића да се израда детаљних планова и предрачуна нове позоришне зграде повери архитектама Лазару Дунђерском, чији је пројекат на конкурсу за израду генералне основе нове позоришне оцењен и награђен као најбољи, и Драгиши Брашовану, "чији се пројекат израђен за чланове оцењивачког суда на конкурсу сматра исто тако као један од најбољих, те да предрачунска свота нове позоришне зграде несме премашити 10 милиона динара"[45]. Даље, предлаже се, да се предлог Стевана Адамовића усвоји са следећим изменама и допунама: "1.) Да се израда детаљних планова и предрачуна изда уз пушални хонорар од 280.000. – динара, што одговара од прилике тарифнику удружења инжињера и архитеката, и то стога да би се избегли евентуални неспоразуми. 2.) Да се из средине Градског Одбора изабере један одбор од 3 лица, чији би задатак био, да са Градским Саветом и архитектом, коме се буде поверила израда детаљних планова, сарађује, као саветодавно тело, при изради планова. [...] 3.) Да се за трошкове ове врсте вотира још 70.000. - динара. Укупно би се, дакле, имало одобрити за трошкове око израде детаљ-

39) ИАГНС, Ф. 150, 24894/1936. Целукупан текст записника оцењивачког одбора дајемо у прилогу 2.

40) Исто.

41) Један од награђених учесника конкурса, Никола Добровић (пројекат под шифром "бр. 9") повукао је своје радове јер се није слагао са поступком оцењивачког одбора. Неупуштајући се у анализу рада жирија, Добровић се осврнуо само на околност да је Драгиша Брашован мимо конкурса предложио своје радове, иако је био члан жирија. ИАГНС, Ф. 150, 35692/1929. Писмо Николе Добровића из Прага.

42) *Записници Градског одбора Новог Сада 1928-1929. године*, II – 1929 (даље: *Записници 1929*), зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Нови Сад 2018, 117,

43) Исто.

44) Исто, 117–118.

45) Исто, 270.

них планова нове позоришне зграде 350.000. - динара и то из фонда од такса на улазнице за забаве."[46] Што се тиче архитекте коме би се имала поверити израда детаљних планова, Савет града предлаже да се избор изврши између оних архитеката чији су радови на конкурсу награђени или предложени на откуп,[47] додајући још и Драгишу Брашована.

Чуле су се и занимљиве оцене да "данас није прека потреба позоришта у доба кад радио себи крчи пут у најниже сталеже...", "Не може се трошити на позориште милиони све дотле, док у центруму града газимо блато и дотле док имамо потребнијих ствари као водовод, канализација и остало. Немамо зграду за правосуђе, немамо зграду за област, а од колике је и материјалне штете ово за Нови Сад мисли да није потребно наглашавати, а то је све и важније од позоришта, кад је говор о потребама прво је оно, што је за живот најпотребније, па тек онда долази душевна разонода...", "Хоћемо да дижемо позориште, а ми сви знамо, да град нема довољно школа те пита, да ли су потребније школе или позоришта? Где нам је водовод? Пита се који је сталеж посећивао позориште и који може још и сад да позориште посећује? Вели да су даване и бесплатне карте, па је позориште остајало празно, а нарочито, може ли сада у овој страховитој кризи у позориште да иде сељак, трговац, а о чиновнику поред скромних плата да и не говори...", "да се и у биоскопима иде напред н.пр. тон филм".[48]

Предложено је да би питање позоришта требало поделити на два дела, први, финансијску страну предмета, и други, начин избора архитекте коме ће се поверити израда детаљних планова и сама изградња позоришта. Овакво решење се наметнуло јер јер се видело да је расположење такво да би финансијски део требало усвојити, а одложити избор пројектанта. Овако формулисан предлог је усвојен и решено је:

"1.) да у сврху изградње сталне позоришне зграде у Новом Саду, на то опредељеном месту, на путу Краљице Марије, одређује и одобрава своту од 10.000.000. – динара.

2.) За покриће ове своте има да служи:

а.) капитализирана свота од 3.115.269. – динара, која сачињава 1 . јануара о.г. фонд за подизање позоришне зграде, односно фонд од такса на улазнице и забаве,

б.) сви приходи тога фонда од 1. јануара о.г. почевши, па надаље, све док се зајам, који ће се подићи у сврху изградње не амортизира,

ц.) свота од 2.000.000. – динара, која се има узети из коренитог иметка града Новог Сада,

д.) доприноси Бачке Области и Државе,

е.) приход од најамнине позоришне зграде, када буде изграђена.

Ради извршења овог решења упућује се градски Савет: 1.) да ступи у преговоре ради набавке што повољнијег зајма и да предлог у том погледу поднесе Градском Одбору. 2.) да од Области и државе затражи помоћ, 3.) да учини све што је потребно, да се новац фонда од такса на улазнице за забаве, уколико је издат на зајам, од дужника убере у току од две године дана.

Избор архитекта извршиће се у новој главној скупштини."[49]

Планови за изградњу позоришне зграде били су на дневном реду редовне седнице Градског одбора Новог Сада од 27. фебруара 1930. године као 64. тачка. Том приликом разматрано је питање израде коначних и детаљних планова за ново позориште, што је зависило од избора типа позоришта по којем би се планови израдили. Градски савет заузео је став да треба установити да ли неки од награђених или откупљених планова са јавног конкурса за израду генералне основе може да послужи као тип позоришта. Савет је, даље, сматрао,

46) Исто, 270–271.

47) Лазар Дунђерски, Алфред Албини, Никола Добровић, Ђорђе Табаковић и Гојко Тодић.

48) *Зайисници 1929*, 270–276.

49) Исто, 277.

да треба замолити Управу Удружења југословенских инжињера и архитеката да из својих редова изабере три члана који би "још једном прегледали награђене и откупљене планове, те да они предложе по којем типу би се требали израдити коначни детаљни планови".[50] Уједно је саопштено да ће трошкови за израду коначних и детаљних планова износити око 600.000 динара "у смислу прописа инжињерских Комора".

У дискусији која се повела о том питању одборници су углавном замерали да није право време за градњу позоришта, да има пречих потреба од театра и да не треба у време финансијске кризе додатно оптерећивати пореске обвезнике. Заступници идеје о потреби да се позориште изгради, истицали су да градња не би била финансирана из пореза, него из фонда за градњу позоришта, а да део потребног новце треба да обезбеди и Бановина, јер је Новом Саду, као бановинском седишту, позориште сада још преча потреба. Једно од питања која су се поставила било је и оно о величини позоришта, односно броју места у гледалишту. Јефта Поповић сматрао је да треба градити већу зграду јер би се тиме омогућио већи број седишта, па и "лакши приступ у позориште најширим слојевима народа јер ћемо бити у стању урачунати ниже цене улазницама". Прихватао је став да граду недостају школе, али је напоменуо "да је Нови Сад културни и политички центрум, који има да пружи нешто и својој околици, а исто тако мора и да репрезентује нарочито пред странцима те се и ради тога неможе пазити да ли ће свота бити нешто мања или већа, кад знамо да се позориште не гради за 10 година".[51] Градски одбор донео је одлуку да се од Управе Удружења архитеката затражи да делегира три стручњака који би прегледали награђене и откупљене генералне планове и означили, уз евентуалне промене, по којем плану би се израдила коначна детаљна основа за нову зграду позоришта у Новом Саду. На основу тог предлога, Градски одбор донео би коначно решење о томе коме ће да повери израду детаљних планова.[52]

Извршавајући одлуку Градског одбора, Градски савет је замолио Главну управу удружења југословенских инжињера и архитеката која је "изаслала [...] г.г. Леко М. Димитрију, саветника Министарства грађевина, Петровића Војина, шефа техничког оделења Државне хипотекарне банке и Дријака Јосифа, инспектора Народног казалишта и професора Државне техничке школе у Загребу"[53]. Делегирани стручњаци састали су се у новембру 1930. у Градском начелству у Новом Саду и, проучивши сав материјал за ново позориште у Новом Саду, поднели овај извештај:

"Комисијски извештај,

Потписани чланови комисије, делегирани од стране Удружења југословенских инжињера и архитеката, по тражењу Градског савета општине града Новог Сада, дају своје мишљење о изради дефинитивног плана за ново позориште у Новом Саду, извршили су детаљан преглед свега техничког елабората, који је Градски савет прибавио па су у првом реду нашли, да је тај елаборат правилно прибављен и добро оцењен – а у другом реду, да се дефинитиван план може израдити на бази идејне скице госп. Дилфера М., архитекте и професора из Дрездена.-

Комисија налази, да пре пројектовања нове позоришне зграде треба саставити детаљни грађевински програм, па онда извршити избор пројектаната на ова два начина:

Путем поновног конкурса међу југословенским архитектама (било ширег или ужег конкурса) или путем техничког оделења Градског савета, а уз сарадњу стручног саветодавног одбора.-

У оба случаја грађевински програм за даљи рад израдио би стручно саветодавни одбор, који би био са-

50) ИАГНС, Ф. 150, књига 12, Записници скупштине муниципалног одбора за 1930 годину, тачка 64.

51) Исто.

52) Исто.

53) ИАГНС, Ф. 150, књига 34, Записници Градског одбора за 1931. годину, тачка 5.

стављен из највише четири члана, од којих би два члана били са стране, а најбоље из редова стручњака, који су до сада били консултовани од стране Градског савета, па према томе довољно инструирани за даљи рад.

Овај стручни саветодавни одбор био би инструмент техничког оделења Градског савета, који би дириговао целим послом. Први начин за избор пројектанта путем поновног конкурса изгледа на први поглед најцелисходнији, међутим могућност, да он може дати неодређени резултат, па према томе као последицу изгубљено време и утрошену знатну суму новаца за поновне награде, – опредељује комисију да предложи други начин т. ј. бирање пројектанта из слободне руке, а истовремено и стручни саветодавни одбор, који ће, као што је напред речено – израдити детаљан програм и бити директан саветодавни инструмент при техничком оделењу Градског савета.-

Комисија чини овај предлог, јер сматра, да су прибављене скице довољан основни материјал за разраду дефинитивног плана нове позоришне зграде.

По мишљењу комисије, овај други начин води сигурно добром резултату, јер даје могућност, да се пројекат и остала потребна техничка документа свестрано простудирају у духу потребе града Новог Сада.-

Што се тиче стајања зграде будућег позоришта, о коме је била реч на конференцији под претседништвом градоначелника г. Др. Бороте, комисија је на бази извештаја награђених скица – заустављајући се највише на раду Дилфера М., чија трећа варијанта са задржаним димензијама за бину из његове основне скице одговара потребама града Новог Сада нашла, да треба предвидети за подизање нове позоришне зграде суму од 15,000.000.- динара и, ако би требало штедити и смањити ову суму – онда се може извршити редукција само у врстама појединих материјала, а никако у смањењу квадратуре зграде и броја седишта у амфитеатру и галеријама. Не треба губити из вида, да се град Нови Сад нагло шири и да ова зграда треба да послужи за дужи број година. Права оријентација о стајању зграде добиће се кад се створе дефинитивна техничка документа, те за то напред споменуту цифру треба сматрати као апроксимативну.

Што се тиче архитектуре позоришне зграде, о којој је такође било речи на конференцији са господином градоначелником, комисија налази да би модерна архитектура била на свом месту, пошто се зграда има подићи у крају града, у ком модеран стил претеже.

Подносећи овај извештај са својим предлогом, комисија изјављује, да се при томе руководила једино идејом, да град Нови Сад треба да добије добру и модерну позоришну зграду и то из пера и уз сарадњу својих домаћих стручњака.

За олакшани рад у овом послу, члан комисије г. проф. Дријак саставио је прелиминарни грађевински програм, који комисија уз овај извештај под 1.) прилаже и нада се, да ће он корисно послужити стручном саветодавном одбору, односно техничком оделењу Градског савета.

Нови Сад новембра месеца 1930. год. чланови комисије: инж. Војин Петровић с.р. инж. Димитрије Леко с.р. инж. Јосиф Дријак с.р.-”[54)]

Градски одбор разматрао је овај извештај на редовној седници од 15. јануара 1931. године. Члан Одбора др Никола Мрвош поставио је питање у вези са понудом Николе Добровића,[55)] за коју је чуо из извештаја, за коју се тврди да је неприхватљива, желећи да зна зашто је та понуда неприхватљива. Технички саветник Никола Плавшић прочитао је Добровићеву понуду, а градоначелник Борота објаснио је да је понуда приспела после решења Градског одбора да се затражи мишљење стручњака. За Добровића је рекао да може учествовати на лицитацији за издавање радова око изградње позоришне зграде. Мрвош даље наводи “да је разлика у свотама за изградњу позоришне зграде 4 милиона динара, те неби требало лако прећи

54) Исто.

55) Писмо Николе Добровића од 26. новембра 1930. писано у Новом Саду. ИАГНС, Ф. 150, 24894/1936.

преко поднете понуде". Борота је објаснио да град сада приступа изради детаљних планова, а када то буде готово, "мораће град тражити повољна финансијска средства и тек тада моћи ће се приступити изради саме позоришне зграде". Део финансија очекивао се и од Бановине као бескаматна позајмица.

Градски одбор донео је одлуку да се прихвати "друга алтернатива стручног мишљења" и "упосле два стручна архитекта са потребним помоћним особљем за израду детаљних планова", који ће радити под контролом градског техничког саветника и по упутству стручног саветодавног одбора. Овом тиму пројектната одређен је појединачни хонорар од највише 10.000 динара месечно, док рок за израду није смео да прекорачи 10 месеци. За израду планова по овом решењу "као хонорарни архитекте имају доћи у обзир – у колико приме све услове – Дунђерски Лазар и Табаковић Ђорђе", чији су нацрти били првонаграђени приликом конкурса за генералну основу нове позоришне зграде у Новом Саду. Образован је и саветодавни стручни одбор у који су позвани инжењер Јосиф Дријак, инспектор Народног казалишта и професор Државне техничке школе у Загребу, Драгиша Брашован, архитекта из Београда и градски технички саветник Никола Плавшић, по службеној дужности. Овим одбором председавао је, такође по службеној дужности, градоначелник Бранислав Борота, а задатак му је био да даје "директиву за израду детаљних планова".[56]

Током 1931. интензивиран је рад на плановима за изградњу Спомен-дома краља Александра I поводом десетогодишњице његовог ступања на престо. Овом објекту још већа пажња посвећена је после атентата на краља, па су радови окончани 1936. У том простору оспособљена је дворана у којој су игране позоришне представе, због чега је рад на изградњи нове позоришне зграде изгубио на замаху. Коначно решење зграде Српског народног позоришта морало је да сачека још готово пола столећа. Пројекат изабран на конкурсу организованом на 100-годишњицу, реализован је двадесет година касније, па се СНП у свој дом уселило након 120 година постојања, 1981. године.

56) ИАГНС, Ф. 150, књига 34, Записници Градског одбора за 1931. годину, тачка 5.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

НЕОБЈАВЉЕНИ ИЗВОРИ

- Историјски архив Града Новог Сада, Ф. 150, Градско поглаварство Нови Сад (1919–1941)

ОБЈАВЉЕНИ ИЗВОРИ

- *Записници проширеног савета града Новог Сада 1920–1921. године*, зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Петроварадин 2014.
- *Записници проширеног савета града Новог Сада 1924–1925. године*, зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Нови Сад 2016.
- *Записници Градског одбора Новог Сада 1928–1929. године*, I-II, зборник докумената, приредили Тања Вељковски и Душко Пантелић, Нови Сад 2018.

ЛИТЕРАТУРА

- Бјелица, Слободан, *Политички развој Новог Сада између два светска рата*, Нови Сад 2008.
- Веснић, Радослав, *Новосадска позоришта између два рата*, Споменица СНП 1861–1961, Нови Сад 1961, 279–323.
- Mitrović, Vladimir, *Arhitekta Đorđe Tabaković*, Novi Sad 2005.
- Палић, Миленко, *Преглед административно–територијалних промена у Војводини 1918–1941*, Зборник за друштвене науке Матице српске, св. 38 (1964), Нови Сад 1964, 125–162.
- Станчић, Донка, *Нови Сад од куће до куће*, Нови Сад 2017.
- *Уметничка топографија Новог Сада*, Нови Сад 2014.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- https://www.snp.org.rs/enciklopedija/ (приступљено 3. јануара 2020)

ПРИЛОГ 1

АНАЛИТИЧКИ ОПИСИ ПРЕДМЕТА У ВЕЗИ СА ГРАДЊОМ ПОЗОРИШТА

Ф. 150, 46746/1928

Питање изградње нове зграде Новосадског позоришта, подаци о позоришту, материјална ситуација, проблематика и др.

30 листова

Ф. 150, 2684/1929

Ситуациони план места на којем ће се подићи ново позориште у Новом Саду достављен инжењеру др Мартину Дилферу у Дрезден.

5 листова

Ф. 150, 4689/1929

Решење којим се извештава арх. Хуго Шел из Љубљане да је рок за предају пројекта за зграду позоришта померен за 5. март 1929. године.

2 листа

Ф. 150, 12295/1929

Решење Савета да се известе сви инжењери и архитекте који се надмећу за израду плана позоришне зграде, да је рок за слање радова продужен до 5. марта. У прилогу је списак инжењера и архитеката.

5 листова

Ф. 150, 12948/1929

Савет извештава Удружење инжењера и архитеката, секцију у Љубљани да је правилно поступио у предмету продужења рока у учешћу у натјечају за зграду позоришта.

2 листа

Ф. 150, 16054/1929

Савет врађа архитекти Милану Минићу у Београду пројекте за зграду позоришта којим се јавио на конкурс. У прилогу је технички извештај за зграду позоришта који је сачинио овај архитекта.

5 листова

Ф. 150, 16079/1929

Савет врађа Сарајник Домицијану у Љубљани рад за зграду позоришта под шифром “Кулиса”. У прилогу је опис те зграде.

3 листа

Ф. 16080/1929

Савет доставља Јанку Амахену, архитекти из Љубљане, пројекат за позоришну зграду у Новом Саду са којим је учествовао на конкурсу. У прилогу је опис зграде.

4 листа

Ф. 150, 34408/1929

Савет врађа инжењеру Ђури Пеулићу из Карловца пројекат и др. радове (технички опис зграде) по конкурсу за зграду позоришта под шифром “Златна звезда”. У прилогу је технички опис предложене зграде.

4 листа

Ф. 150, 35692/1929

Представка Николе Добровића градоначелнику у којој се жали на поступак и решење оцењивачког одбора при избору пројекта зграде позоришта, а посебно на поступак архитекте Драгише Брашована.

2 листа

Ф. 150, 38067/1929

Савет обавештава Станислава Рормана, архитекту из Љубљане, да му је врађен пројекат зграде позоришта под шифром “Атена” са којим је учествовао на конкурсу. У прилогу је технички опис зграде.

11 листова

Ф. 150, 39293/1929

Савет извештава Вилка Еберта, овлашћеног градитеља из Загреба, да му је послао нацрте зграде по-

зоришта које је послао под шифрама “Балкан” и “Архитект”. У прилогу је његов опис зграде.

7 листова

Ф. 150, 39294/1929

Савет извештава архитекте Милана Злоковића, Бранислава Којића, Бранислава Ристића и Душана Бабића, учеснике конкурса за зграду позоришта, о достављању њихових пројеката. У прилогу су технички описи зграде.

17 листова

Ф. 150, 39295/1929

Савет извештава Димитрија Јуришића, архитекту из Београда, да му доставља његов рад под шифром “Пер л арте” за конкурс за зграду позоришта. У прилогу је технички опис зграде.

5 листова

Ф. 150, 39296/1929

Савет извештава Зв. Пожгаја из Загреба да му доставља његов рад за зграду позоришта под шифром “J. Суботић”. У прилогу је технички опис зграде.

7 листова

Ф. 150, 42287/1929

Савет извештава архитекту Љубицу Тодоровић из Београда о враћању материјала за конкурс за зграду позоришта у Новом Саду. У прилогу је технички опис зграде.

5 листова

Ф. 150, 67220/1929

Андри Стефановићу, професору факултета у Београду, доставља се конкурс који расписује Савет за израду пројекта нове позоришне зграде у граду.

3 листа

Ф. 150, 407/1930 Т.О.

Савет моли Главну управу Удружења југословенских инжењера и архитеката да делегира три стручњака који ће прегледати све планове за градњу новог позоришта у Новом Саду.

3 листа

Ф. 150, 376/1931 Т.О.

Савет обавештава адвоката др Попса из Београда о поступку конкурса за пројекат новог позоришта и с тим у вези учешће инжењера Дилфера из Драздена, те архитеката Дунђерског и Табаковића.

1 лист

Ф. 150, 405/1931 Т.О.

Одлука Савета којом ставља ван снаге одлуку о додели награде Миклошу Едеу, архитекти из Љубљане, за пројекте нове позоришне зграде на конкурсу 1929. године, пошто је мађарски држављанин.

1 лист

Ф. 150, 24894/1936

Документација за изградњу нове позоришне зграде у Новом Саду (оцена пројеката приспелих на “натјечај” и др.).

191 лист

Ф. 150, 78985/1936

Предрачун за генералну оправку зграде позоришта у Новом Саду, списак запослених, плате и други подаци о позоришту.

132 листа

ПРИЛОГ 2 – ЗАПИСНИК ОЦЕЊИВАЧКОГ ОДБОРА

З А П И С Н И К

састављен односно одпочет у Новом Саду у просторијама г. градоначелника 20. марта 1929. године у предмету оцењивања приспелих пројеката за натјечај расписан од Савета града Новог Сада 8. децембра 1928. год. бројем 33045/адм.1928.

п р и с у т н и су:

Др Борота Бранислав, градски начелник, архитект Брашован ~~Бранислав~~ Драгиша из Београда, Др. Адамовић Стева адвокат из Новог Сада, инж. Плавшић Никола технички саветник града Новог Сада и за време рада придружио се Коњовић Петар директор позоришта, сви чланови оцењивачког суда.

Након што је установљено, да је правовремено приспело 39 (тридесетдевет) натјечајних радова, комисија је по реду приспећа све отворила, установила број прилога појединих радова, протоколисала све радове код Градског Савета и у засебан омот повезала и запечатила све куверте, које садрже "Гесло" и овај омот предала у касу градске благајне.

Оцењивачки суд нашао је:

1) План поднет под Геслом "БАЛКАН" не одговара условима натјечаја, није поднео фасаде и пресек у размеру према 1:100 и према томе не може се у опће узети у обзир.
2) План поднет под Мотом "АРХИТЕКТ" не одговара условима натјечаја, јер није поднео фасаде и пресек у размери 1:100 и не може се због тога узети у обзир.
3) План под Геслом "ЛАР Е ИМОРТЕЛ" није савремен и не одговара захтевима, који се данас постављају за позориште.
4) План поднет под Геслом "ЉУБИЧАСТА ВЕЛИКА ТАЧКА" није савремен и не одговара захтевима, који се постављају за данашње позориште.
5) План поднет под Геслом "БОР" није довољно израђен, да би могао бити оцењен.
6) План "без Гесла" није израђен и не може да служи као рад за један конкурс.
7) План под Геслом "ПЕР Л АРТЕ" не одговара захтевима комодитету и комуникацији једног савременог позоришта.
8) План под Геслом "НС" не одговара нити у погледу смештања бине нити пак у погледу комуникације и комодитета једног модерног позоришта.
9) План под Геслом "ДРАМА" није решио проблем једног модерног позоришта.
10) План под Геслом "1066" је покушај за решење модерног позоришта али није успео.
11) План под Геслом "АТЕНА" решио је комуникационо питање добро али са сувишним просторима, балкони су остали нерешени, могућност гледања у ложама је нерешено, нема бочне бине. Архитектура показује тенденцију да буде оригинална.
12) План под Геслом "ВЕЛЕГРАД" у основи показује тежњу ка модерном решењу. Питање комуникације и гардеробе решено је. Гледалиште у форми круга као простор решен је, подела појединих места у партеру не задовољава I. и II. спрат је сувише стрм и не задовољава, нема бочну бину. Архитектура није везана и ма да је у класичном стилу не даје отмен утисак.
13) План под Геслом "СУБОТИЋ" донекле је решио основе. Архитектура показује упрошћене форме модерног правца.
14) Пројекат под Геслом "ЈЕДИНСТВО" донекле је решио проблем у основама; позорница нема бочну бину. Архитектура тешка без целине.

15) Пројекат под Геслом “ШЕКСПИР” решава доста нелагодно просторе у основи. Архитектура је стилски решена али конвенционална. Нема бочне бине.

16) Пројекат под Геслом “ТХАЛИЈА” решио је бину и простор за публику али даје и сувише простора вестибилима. Архитектура једноставна.

17) Пројекат под Геслом “ЗЛАТНА ЗВЕЗДА” у приземљу донекле решава проблем. У I. спрату балкон је јако истакнут, тако да покрива већи део приземља. Архитектура једноставна без ефекта.

18) Пројекат под Геслом “ХХ” није успео, да реши проблем у основи; гардеробе су разбацане. Питање комуникације нерешено. Нема бочне бине. Архитектура гломазна и тешка.

19) Пројекат под Геслом “5229” није решио питање вестибила и степеништа. Степениште за I. спрат је опасно због клинастих степеница. Улаз публике за партер је депласиран, испада из комуникационе основе. Питање гардеробе је решено, линија I. спрата онемогућава правилан видик а исто се то односи и на II. спрат. Архитектура с главног фронта доста интересантна са стране показује архитектуру једног млина.

20) Пројекат под Геслом “КУЛИСА” није решио основе; степеништа су депласирана. I. спрат је нерешен у основи, ложе показују решење у правој линији тако, да једна другој смета, исто се односи и на II. спрат. Архитектура је индивидуална и тешка.

21) Пројекат под Геслом “1479” у основи не решава проблем. Питање комуникације недовољно решено, степеништа су депласирана, у спратовима ложе су смештене у правој линији и једна другој смета. Архитектура индивидуална.

22) Пројекат под Геслом “ПРОЛЕЋЕ” дао је решење доста компликовано; конструкција му је јако тешка због проширења на II. спрату. Према овоме седишта II. спрату са стране нису добро постављена и не виде бину, нема бочне бине. Архитектура нема израза.

23) Пројекат под Геслом “ТАЛИЈА” није решио проблем у основи, ложе у I. спрату немају добру линију водиљу, једна ложа смета другој ложи, исто се то односи и на II. спрат. Непотребно је у овако малом позоришту направити III. спрат. Према овој диспозицији добио је сувише високо позориште, што се из пројектантовог пресека види, и то без икакве потребе. Архитектура му је модерна. Неоправдано је пласирао пред главним улазом маркиз, који је подухваћен стубовима што смета комуникацији а служи само на штету архитектуре; бина нема бочну бину, а остали простори око бине нису довољни, да задовоље оваково позориште.

24) Пројекат под Геслом “ПАНЕМ ЕТ ЦИРЦЕНЗЕС” није решио питање степеништа и питање главне комуникације за партер. Интерно степениште на I. спрат замишљено је у полукругу са клинастим степеницама, које се ни у ком случају не могу одобрити; а главно степениште загушује комуникацију и замишљено је без потребе. I. спрат има затварајућу линију водиљу, форму потковице која смета гледаоцима из ложа, исто се то односи и на II. спрат, бина нема бочну бину, а остали простори око бине не задовољавају потреби једног модерног позоришта. Архитектура је солидна и чиста, са непотребним кубетима, и скупоценим крововима, који иначе никакав ефекат не дају.

25) Пројекат под Геслом “ПЛАВИ КРУГ” решио је питање комуникације добро, у сваком случају спратови морају имати засебно степениште. Непотребни су споредни излази за нужду, гардероба у партеру није решена, показује три места, која публика не може корисно да искористи, у осталом гардероба треба, да је најмање

три пута изолована од улаза а не два пута, као што је пројектант замислио. У партеру нема довољно врата за излаз и улаз у гледалиште. I. спрат је добро решен само линија у виду потковице је без потребе изломљена, а могла је бити више отварајућа због комотнијег гледања, нема бочну бину. Фасада модерна и интересантна.

26) Пројекат под Геслом "БРАОН КРУГ" решио је проблем и сувише монументално, за овако мање интимно позориште, али поред све своје монументалности у степеништима публика првог и другог спрата није одвојена једна од друге. Гардероба у приземљу поред све своје дубине нема довољно ширине за пулт. Интерно степениште, које служи за I. и II. спрат непотребно је. Гледалиште има интересантну форму, сва места врло добро виде, исто се то односи и на I. и II. спрат. Без потребе је замишљен и III. спрат, а према квадратури позоришта види се, да је могао сместити публику са истим бројем и на два спрата према великој квадратури целокупног позоришта. У пресеку ложе у I. спрату подухваћене су стубовима. Ови стубови немају свога трага у основи приземља. Нема бочну бину. Архитектура солидна и добро решена.

27) Пројекат под Геслом "9" решио је питање комуникације добро, степеништа за партер замишљена су за амфитеатралан простор у приземљу. Гледалиште има и сувише широк просцениум, у случају једног салонског комада, када се сведе "арлекин" на минимум, места са стране су неупотребљива. Седишта у I. спрату са стране сасвим су погрешно постављена у правој линији и немогућа су због визуре; ложе које треба да буду главни део I. спрата деградиране су; исто се ово односи и на II. спрат. На II. спрату ложе су сасвим непотребне за ово позориште. Архитектура модерна, веома слободна и врло интересантна. Бину и простор око бине је врло добро решио.

28) Пројекат под Геслом "СРПСКА АТИНА" решио је питање комуникације. Гардеробе у партеру нису баш најкомотније због интерног степеништа, које смета публици. Штета што је главно степениште комбиновано за I. и II. спрат а потребно је за сваки спрат засебно степениште. На место продавнице у вестибилу могао је, да дође степеник за II. и с тим би проблем био решен. Непотребне су ложе у II. спрату. Линија водиља у спратовима могла би бити отворенија, нема бочну бину. Архитектура на главној фасади и сувише сурова и не одговара овом проблему.

29) Пројекат под Геслом "НАДА" није најзгодније решио пласирање степеништа. Главно монументално степениште смета комуникацији приземља, гардеробе су велике и добро пласиране, остали простори у приземљу добри. I. спрат је добро решен и исто се то односи на II. спрат сем предњих места, која су депласирана. Архитектура солидна.

30) Пројекат под Геслом "THALEIA" решио је питање комуникације. Вестибил у приземљу требао би да има троструко затварање а не двоструко, гардеробе су добро решене у приземљу а у I. и II. спрату могле су бити комотније. Ложе у II. спрату требале би да буду отворенije, то јест линија потковице требала би да буде напред шира. Иначе бина и простори добро решени. Архитектура класична.

31) Пројекат под Геслом "ОДЕОН" решио је просторе доста добро, сем гардеробе у приземљу, која би требала да буде већа. Пројектант је могао ово да постигне на лак начин; место терасе односно лоџије, која је непотребна могле су доћи степенице, у том случају гардероба би се продужила. Ложе на I. спрату нису решене

због затварајуће потковице, исто се то односи и на II. спрат. Нема бочне бине. Архитектура тешка и суморна.

32) Пројекат под Геслом "МОДЕРНО" решио је добро просторе. Гардероба у приземљу сувише мала, улаз сувише тесногруд, могао је бити много шири. Ложе и седишта на I. спрату нису решене ни у линији потковице ни у преградним линијама између ложа и овде је гардероба мала, исто се то односи и на II. спрат. Нема бочну бину а простори око бине не задовољавају потреби оваковог позоришта. Фасаде су врло укусно и добро решене.

33) Пројекат под Геслом "ФРУШКА" није успео да реши проблем комуникације, степеништа које служи за I. и II. галерију потпуно су депласирана и сметају целокупној комуникацији у приземљу и у I. спрату. Главни улаз у вестибил начичкан непотребним стубовима, који служе само као препрека. Гардеробе су у приземљу недовољно велике. I. спрат је доста добро решен за ложе и остала места. Фоаје је и сувише забачен и подухваћен је сувишним стубовима. Седишта на II. са стране могу да изостану због бољег видика. Нема бочну бину, иначе остали простори задовољавајући су. Архитектура је и сувише помпезна и тешка, подсећа више на архитектуру једне банке. Непотребан је III. спрат.

34) Пројекат под Геслом "ЦРКВА ТАЛИЈА" решио је основе у опште добро. Степеништа су добро смештена. Гардеробе у приземљу и спрату добре; у највишем спрату могло би бити и мање; седишта у I. спрату нису сретно решена због исувишног упадања у гледалиште, тако да скоро покривају цео плафон сале. Апсолутно је непотребан III. спрат. Пројектант је могао у овом великом простору да добије много боље гледалиште са истим бројем седишта и без III. спрата, да је проширио отвор у просцениуму. Иначе је пројекат врло озбиљно рађен, бине и нузпросторије одговарају. Архитектура је озбиљна.

35) Пројекат под Геслом "ДУБРАВКА" решио је проблем како у основи свију спратова, тако и у комуникацији. Сва седишта у партеру добра. У I. спрату линија водиља могла би бити мало коригирана, у II. спрату је сасвим добра. Архитектура солидна.

36) Пројекат под Геслом "ДУНАВ" решио је питање у основи и у комуникацији, степеништа су добро решена за I. и II. као и за полуспрат на III. спрату. Овај последњи полуспрат на III. спрату, штета што иначе добар пројекат квари, због истог полуспрата добија непотребну висину гледалишта. Седишта у партеру одговарају. Исто се то односи и на I. и II. спрат. Штета што на I. спрату линија водиља није у отварајућој форми према бини, иначе исто се то односи и на линију на II. спрату. Ложе на II. спрату спреда непотребне су и немогуће. Архитектура мирна и солидна.

37) Пројекат под Геслом "ДУНАВ" (Осијек) решио је проблем и у основи и у комуникацији. Гардероба, која је у сутерену смештена није довољно широка, да може да прими целокупну публику позоришта. Степеништа добро пласирана, сви спратови добри, на I. спрату има мало ложа, а две ложе поред просценијума сувишне су и депласиране, бина са зиданим рундхоризонтом врло је добро решена. Архитектура модерна и солидна.

38) Пројекат под Геслом "ГРБ" решио је основе и комуникације. Степеништа добра, седишта у партеру сва добра, на I. спрату не одговара пласирање ложа а ни сама линија водиља није баш најбоља, ово би се лако могло кориговати, исто се то односи и на II. спрат. Бина и сви дру-

ги простори око бине решени су. Архитектура сувише њежна, могла би бити снажнија.

39) Пројекат под Геслом "РЕЖИСЕР" решио је просторе и комуникацију потпуно, степеништа добро пласирана, цело решење показује јако просте и јефтине конструкције. Сва седишта у свима спратовима врло добра. Бина и нузпросторије добре. Архитектура је озбиљна а штета што маркиз сече пиластре на главној фасади. Кровови са бочне стране профанишу целу архитектуру и могли су да изостану.

Пошто према горе изнесеним оценама ни један од пројеката није могао бити примљен без битних примедаба, то је оцењивачки одбор мишлења и предлаже, да се I. награда не изда.

Према мишљењу оцењивачког одбора проблем у основи сразмерно најбоље је решио пројекат под Геслом "Режисер" и зато тај рад препоручује за II. награду, а за трећу награду предлаже пројекат под Геслом "Дунав" (Осијек).

С обзиром на то, што се међу поднесеним пројектима налази више таквих радова, који су такође сразмерно добро решили постављени задатак и дају доказе озбиљног рада и уметничке тежње, то оцењивачки одбор предлаже, да се у име признања дају одкупне награде по 4000. динара за радове под Геслом:

1) "бр. 9."

2) "Дубравка"

3) "Грб града Новог Сада"

4) "Thaleia"

5) "Нада".

Оцењивачки Одбор прегледао је радове тајног саветника Дилфера из Дрездена и архитекте Хопе и Шентала из Беча, код којих је Гр. Савет на предлог позоришног одбора засебно – уз утврђени хонорар – наручио генералне планове за ново позориште и утврдио, да су ови свима условима удовољили.

Коначно градски технички саветник и члан оцењивачког одбора подналша жалбу једног пројектанта из Љубљане путем Удружења Југословенских Инжињера и Архитеката Секција Љубљана ради продужења рока за предају пројеката за натјечај. Након исцрпне реферадe инжињера Плавшића оцењивачки одбор утврдио је, да је гр. Савет прописно поступио и да жалби нема места.

Прочитано и потписано 26. марта у вече у 8 часова 1929. године.

Чланови оцењивачког одбора:

Пошто награде нису тако велике да подносе поделу, то остајем при томе да се прва награда изда мота Режисер друга Дунав Осек а трећа грб Новог Сада но немам ништа против тога да се горњих 4 награде бр. 9, Дубравка, Thaleia и Нада по 4000 Динара издаду тим пре што целокупна свота налази покрића у оних 100.000 Динара које су изгласане за набавку планова за поз. зграду

Др. Адамовић, с.р.

Dr. Бранислав Борота,
градоначелник, с.р.

Ing. Плавшић Никола
гр. технички саветник, с.р.

Арх. Драгиша Брашован, с.р.

Петар Коњовић
управник Нар. Позоришта
Новосадско – осјечког, с.р.

VII

Сцена

СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Пише > Радивоје Динуловић

“Велики пројекат”: Ка систему образовања сценских техничара у Србији

“Матија Театра, одувек недокучива и непролазна, видљиво би била мања да се у његовоме крилу и унутра не налазе толики људи и толике њихове силе да дизајнирају, да сцену замисле и изведу, да глумце обуку и да им сашију, да запишу музику или да је склопе, да осветле или озвуче, да сликају или вајају за сцену, да рукама и радом изведу, да праве куће као позоришта или да било који простор учине сценом. И када на позоришним плакатима осванy ’масним словима’ имена звезда, заслужених, наравно, има толико других који су звезду дипли”.[1)]

Ранко Радовић

1) Ранко Радовић, Велики духовни и стваралачки свет унутар света театра, у: *Први Бијенале сценског дизајна* (ур. Светлана Исаковић), *Yustat* и Музеј примењене уметности, Београд, 1997, стр. 6.

КАКО ЈЕ ПОЧЕЛО?

У Атеље 212 дошао сам 13. фебруара 1985. Техничкој дирекцији “била је потребна помоћ, а мени је био потребан посао”[2)]. Тако је почело моје професионално бављење позориштем. Приватно – у позоришту сам рођен (у Београдском драмском) и одрастао (на Црвеном крсту и у Бањалуци, у Народном позоришту Босанске крајине). Мене је мајка, глумица, одувек одвраћала од позоришта као професије. Отац, редитељ, поникао из породице путујућих глумаца, ћутао је (као и обично) и не знам ни данас шта је мислио и желео. Знам да ми је, седамдесетих, пред крај мојих студија, тада радећи у београдском Народном позоришту, најпре обећао да ће ме послати да асисти-

2) Радивоје Динуловић, *О кући и људима*, у: *Премлади за педесете* (ур. С. Цветковић, Г. Гонцић, Ј. Новаков и Ј. Мијовић), Атеље 212, Београд, 2006.

рам Миомиру Денићу, тада нашем најугледнијем сценографу, али не знам зашто је од тога одустао. Углавном, важна је чињеница да сам ја позориште познавао из гледалишта, бифеа и глумачких гардероба, а не са позорнице. Често сам се враћао на то, покушавајући да схватим зашто ми је било тако лако и природно да, као архитекта, без икаквог знања о позоришној техници и технологији, па ни о архитектури позоришта, почнем да водим реализацију сценске опреме у Атељеу. Мислим да је један од важних разлога то што сам у радионицама, и на позорници, затекао одличне мајсторе које је, углавном, још Бојан Ступица довео из разних позоришта и са других места на којима је радио. Затекао сам и Тодора Лалицког, човека који о позоришту зна све, а који је, одмах, добровољно, постао мој учитељ и ментор, а потом и близак пријатељ. Други разлог је нека врста заштићености од стране глумаца блиских по годинама (и по личним односима) мојим родитељима, који су у мене имали поверење и третирали ме као "позоришно (дакле, своје) дете". Такође, чињеница да сам завршио озбиљан факултет на ком су ми предавали професори великог угледа, знања и интегритета, упркос мојим скромним студентским резултатима, створила је код мене извесно осећање професионалне сигурности. Најзад, али и најважније, Муци Драшкић, који је непосредно пре мог доласка постао управник Атељеа, подржавао ме је безрезервно, а желео је промене у свему, па и у организацији позоришне технике, не само у свом позоришту. Сматрао је да је то мој задатак, и ја га се држим до дана данашњег, иако сам из Атељеа отишао пре равно четврт века.

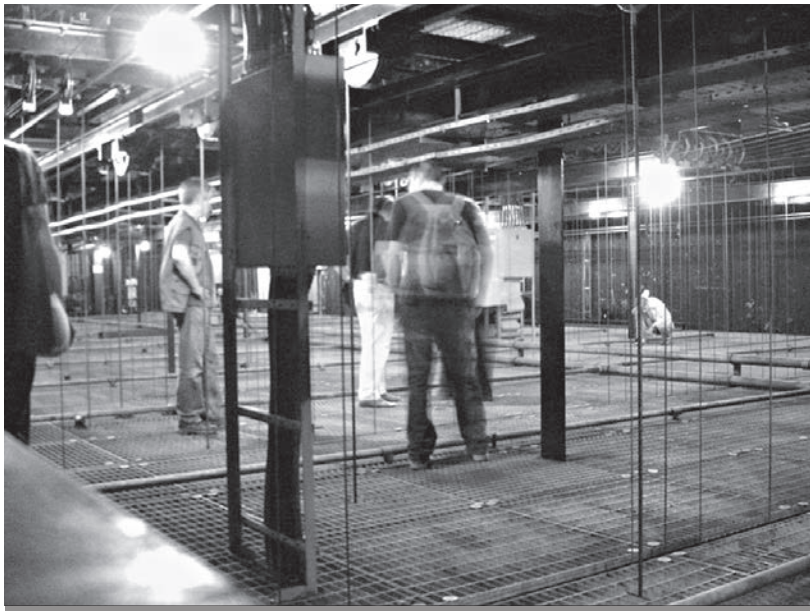
ШТА ЈЕ ТО ТРЕБАЛО ПРОМЕНИТИ, А НИЈЕ ПРОМЕЊЕНО, И ЗАШТО?

У техничком сектору Атељеа, те, 1985. године, био је само један академски образован човек – магистар уметности, академски сликар, на радном месту "Сликар – извођач". Техничке службе водиле су колеге са средњошколским образовањем. Мајстор светла био је по образовању столар. Мајстор позорнице имао је завршену осмогодишњу школу, а шеф реквизите, бојим се, ни то. Они су веома добро радили свој посао, искључиво зато што су били посвећени *позоришни људи*, са огромним искуством (стицано, што је веома важно, и на Битефу) и аутентичном потребом да допринесу вредности позоришта и позоришне представе. Могло би се рећи да су и они, како ми је Тоша Лалицки једном за себе рекао – "радили на љубав". У радионицама су били квалификовани мајстори, првокласне занатлије, али већ на заласку радног века, а добру замену за њих, у начелу, није било могуће наћи. Начин организације техничког сектора и појединих служби мењао се и прилагођавао променама у Атељеу – од рада у Борби до свих фаза развоја позоришта у новој згради – спонтано, без плана и стратегије. Истини за вољу, није било нимало лако правити развојне планове, ако није било (или није могло бити) људи да те планове реализују. А није их могло бити јер смо се налазили у зачараном кругу: сценски техничари били су неквалификовани, и зато су били лоше плаћени и, у начелу, недовољно поштовани од стране оних који су били квалификовани (глумаца и редитеља, па и сценографа – не свих, наравно – из саме куће, а и оних који су у њој гостовали). То што нису били поштовани и цењени окретало их је бифеу и "тезгама" (што је за мајсторе сматрано непримереним и сумњивим, а за глумце, на пример, потпуно уобичајеним, па, у извесном смислу, и пожељним). Због тога су техничари, наравно, били још мање цењени, а зато су они бивали све мање мотивисани, и тако даље, у круг. Поражавајућа је чињеница да је данас ситуација иста, што, у контексту напретка свега што је у вези с позориштем (а ту, пре свега, мислим на развој техничких и технолошких система) значи – још много гора: "... запуштене радионице, сликарнице, чији подови личе на калдрму, изгореле машине, нестали занати, уништене занатске школе, укинута традиција и континуитет, рад без ауторитета, мрзовоља и летар-

гија”[3]. Свестан сам да уопштавам и да постоје бројни примери који говоре супротно, али, ово је лични доживљај заснован на непосредном увиду у рад готово свих позоришта у Србији, па и у региону[4]. Ми смо, у Атељеу, покушали да променимо нешто – Тоша Лалицки, Јурај Фабри и ја – крајем осамдесетих, радећи на предлогу организације техничких сектора различитих типова професионалних позоришта[5]. Нешто касније, нас петнаестак на почетку, оснивањем Јустата (*Yustat* – Југословенско друштво за уметност и технологију позоришта), 1991. и Студија 212, након реконструкције зграде, 1992. То је било у великој мери успешно, али деведесете су нас расуле на све стране – од Француске до Боцване и Новог Зеланда – испоставило се, као и увек, да у нашој средини и нашој култури све зависи од људи, а не од система, јер у систем, управу и власт овде нико не верује. Зашто – и, да ли би некада могли да поверују – нису теме овог текста.

ШТА СМО, ИПАК, УРАДИЛИ?

Студио 212 успостављен је као заједница људи различитих професија – сценографа и костимографа, архитеката, дизајнера, фотографа, сликара и вајара, глумаца, редитеља и драматурга, писаца и преводилаца – од којих су неки били чланови, а неки сарадници (стални или повремени) Атељеа. Ту су, кроз озбиљне дискусије, разматрани предлози свега што се тицало



Наставници и студенти сценског дизајна на надстропљу Центра Сава, 2004, фото: Филип Зарић

просторних или ликовних аспеката позоришта: од сценографских и костимографских решења, преко дизајна плаката и програма, инсталација и других апликација на (и у) фасаде позоришта, до различитих просторних интервенција. У Студију је (по угледу на Студио Народног позоришта) пројектована извођачка документација (технички и радионички планови и детаљи) за сваку нову представу, укључујући у то и прву примену *3D* моделовања у нашим позориштима[6]. Желели смо, такође, да и све представе Атељеа, најпре оне на репертоару, а потом и све раније, технички документујемо. Планирани дигитални каталози елемената декора, реквизите и костима нису никада реализовани, иако су посебне базе података за ту намену конципи-

3) Тодор Лалицки, *Примењена сценска уметност и занатско умеће*, у: *Први Бијенале сценског дизајна*, стр. 28.

4) У пројекту *СценТек* (*ScenTec – Development & Stage Managers*), који је реализован у оквиру програма Европске комисије *Tempus* од 2012. до 2015. учествовали су универзитети и професионална позоришта из Новог Сада, Београда, Бањалуке, Тузле и Ужица, уз учешће партнерских универзитета у Кардифу, Стокхолму и Бриселу и Софији. Пројекат је показао готово идентично, неодрживо лоше, стање техничких сектора професионалних позоришта у региону (http://www.scentec.uns.ac.rs/partners/, приступљено 12. априла 2020).

5) На основу тих предлога, направљена је нова систематизација радних места у Атељеу 212, око 1990. године.

6) За сценографију Дарка Недељковића у представи *Иза кулиса*, Мајкла Фрејна, у режији Алисе Стојановић, 1992, рачунарски модел су израдили архитекте Јасмина Телић и Срђан Јовановић Weiss.

ране и наручене. Студио је био основан и како би пружао услуге другима.

Моје најдубље уверење било је и остало: никада у позоришту није проблем превелики број људи (посебно у техници), него њихов недовољни ангажман. Сматрао сам, а сматрам и данас, да организован и компетентан технички сектор професионалног позоришта може да понуди, као део институције, низ услуга другима – продукцијским кућама, агенцијама за оглашавање, филмским и телевизијским екипама, најзад – општем тржишту. То значи да, на пример, столарска радионица, званично и регуларно, унутар куће, може да послује са другим корисницима, када није оптерећена радом на представи, на добробит сваког од учесника у том подухвату, али и сваког другог у кући, као и позоришта у целини. Ово уверење није ни утопијско, а ни имагинативно, већ је изграђено искључиво на основу личног искуства[7]. Зато су у Атељеу објекти на платоу Летње сцене (никада довршени) били намењени "кооперативним делатностима" – различитим врстама јавних садржаја који припадају позоришту, а служе најширој јавности.

На жалост, последње деценије су обележене политиком финансирања професионалних позоришта која почива на потпуно супротном концепту: што мање људи (а, посебно, у техници) – то боље. Конкретно, то значи да се укидају радна места, једно по једно, како ко оде из позоришта, и, начелно, увек на штету техничког сектора. Никада нисам разумео ову логику и изричито јој се противим. Да буде сасвим јасно, то не значи да сматрам да Народно позориште у Београду заиста треба да има, на пример, девет стотина, а Српско народно позориште у Новом Саду седам стотина запослених људи. Наравно да је потребно озбиљно, пажљиво и поштено сагледати објективне потребе сваке позоришне куће (и других институција културе), али то мора бити део стратегије, заснованог планског приступа, најзад, део културне политике.

Ипак, најважнији помаци учињени су најпре у Јустату, оснивањем и деловањем Бијенала сценског дизајна и активним укључивањем у све радне комисије Оистата (*Oistat* – међународна организација за сценографију, позоришну архитектуру и технологију), а затим, што сматрам и најзначајнијим доприносом Јустата у контексту теме овог текста – иницијативом за оснивањем и учешћем у реализацији, најпре магистарских (2001), а потом и докторских (2006) уметничких студија сценског дизајна на Универзитету уметности у Београду, "што је био први и једини партнерски програм невладине организације и универзитета"[8]. У пројекту је наведен основни задатак овог последипломског програма: "да формира генерацију будућих наставника на чијем ће деловању моћи да почивају образовни програми у овој области"[9]. Заиста, у државни регистар уведена су академски називи "Магистар уметности – сценски дизајн" и "Доктор уметности – сценски дизајн", те је десет доктора сценског дизајна са Универзитета уметности данас у звањима наставника на универзитетима у Београду, Бањалуци, Загребу и Новом Саду, где је управо захваљујући њима било могуће покрену-

7) Током осамдесетих година прошлог века, на тај начин је почело да функционише *Одељење за сарадњу са привредом* Архитектонског факултета у Београду. На сличан начин су организовани београдски Грађевински и Електротехнички факултет, као и Факултет техничких наука у Новом Саду (помињем само куће са којима сам лично сарађивао). По угледу на њих, у Атељеу 212 смо развили идеју о "кооперативним делатностима". Тако је, 1989, у време извођења радова на реконструкцији зграде, велики тим Атељеа реализовао изузетно комплексну, тада технолошки иновативну, вишемедијску инсталацију у музејском простору Спомен комплекса *Сремски фронт* код Шида (аутори су били вајар Јован Солдатовић, писац и редитељ Вера Црвенчанин и композитор Вук Куленовић). У реализацији су учествовали, и били достојно плаћени, чланови свих сектора позоришта, а за позориште је од зараде на пројекту купљен камион.

8) Милена Драгићевић Шешић, *Уместо увода*, у: *Радна биографија: сценски простори Радивоја Динуловића* (ур. М. Давид и Т. Дадић Динуловић), ФТН, Нови Сад и Клио, Београд, 2010, стр. 7.

9) Р. Динуловић, М. Мијић и Г. Зарић, *План и програм уметничких магистарских студија сценског дизајна*, Универзитет уметности, Београд, 2000, стр. 1.

ти студијске програме сценске архитектуре, технике и дизајна, на свим нивоима, од основних до докторских студија. Под менторством првог доктора сценског дизајна из Београда, одбранио је докторски уметнички пројекат први доктор сценског дизајна у Новом Саду[10]. Тиме је, мислим, задатак ових студија испуњен.

Акредитацијом студијских програма на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду (ФТН), у званични регистар уведено је звање "дипломирани инжењер сценске архитектуре, технике и дизајна" (2013), које је до сада стекао тридесет један студент. У документацији за акредитацију, као циљ овог програма, наведено је "постизање професионалних компетенција и академских вештина из области сценске архитектуре, технике и дизајна што, поред стручног знања, укључује и развој креативних способности и способности критичког мишљења, развијање склоности за тимски рад и овладавање специфичним практичним вештинама потребним за организацију и обликовање сценског простора, реализацију сценског простора и техничку продукцију и промоцију сценских догађаја"[11]. То значи да данас постоје формално и суштински квалификовани млади стручњаци, потпуно спремни да преузму различите улоге у вођењу техничких служби и сектора у позориштима и институцијама културе, као и у техничкој продукцији догађаја и манифестација. У новом циклусу акредитације, уведено је и звање "мастер инжењер сценске архитектуре и технике" (2019), што је предуслов за покретање иницијативе да се, на нивоу државе, уведу стручни испити, а у Инжењерској комори оснује одговарајућа секција. Могло би се рећи да је и други, велики корак савладан, а утицаје је могуће јасно препознати у квалитету техничке продукције

Радионица за Студентску поставку Србије на PQ2015, ScenLab, 2015.
фото: Немања Кнежевић

бројних манифестација, не само у области сценских уметности, као и у раду алтернативних и неформалних група и пројеката у којима учествују свршени студенти сценске архитектуре, технике и дизајна.

Нажалост, међутим, на начин и квалитет техничке продукције у професионалним позориштима у Србији никакав утицај још увек није извршен, односно, никакве значајне промене још увек није могуће уочити.

ШТА, ДАКЛЕ, ДА СЕ РАДИ, ОДНОСНО: ШТА ЈЕ ТО "ВЕЛИКИ ПРОЈЕКАТ"?

Ако је био у праву Ранко Радовић када је рекао да је време обнове приближно једнако двоструком времену разарања, онда је наша данашња ситуација у позоришту и позоришној продукцији (а, пре свега, техничкој) аналогна оној с краја девете деценије XX века. И, делује да је заиста тако. У неким областима постигли смо напредак (у академском образовању, као и у техничко-технолошкој обнови и опремању сцен-

10) Др ум. Даниела Димитровска одбранила је, под менторством др ум. Татјане Дадић Динуловић и др Живка Поповића, 2019. докторски уметнички пројекат, а 2020. изабрана је у звање доцента за ужу уметничку област Сценски дизајн.

11) http://ftn.uns.ac.rs/n1969058501/scenska-arhitektura--tehnika-i-dizajn, приступљено 12. априла 2020.

ских објеката и простора), а у неким смо се вратили још даље унатраг (у условима рада, вредновању рада и мотивацији за рад) – у целини, тамо смо где смо били у времену о ком сам писао на почетку овог текста. И поново се поставља питање – како успоставити систем – сврсисходан, ефикасан и праведан – у односу на позоришну технику и рад професионалних позоришта уопште? Потребу за одговором на ово питање осећам као лични дуг и обавезу, према себи и својим колегама, али, још и много више, према нашим студентима које уверавамо у суштински значај знања, поштења и истрајности, вере у себе, у свој унутрашњи свет, али и у свет у коме живимо, колико год да нам се ти светови допадају или не. Друге немамо, и зато ове које имамо морамо да мењамо, у складу са својим уверењима. Свима нама је, дакле, потребан "Велики пројекат".

Прелиминарно, "Велики пројекат" чине четири области и двадесет пет тачака деловања. Важно је да напоменем да те области овде нису наведене ни по хијерархији, а ни по хронологији реализације – сасвим супротно, оне се преклапају, теку упоредо и у непрекидном су међусобном дејству. То су:

ИСТРАЖИВАЊЕ И ВРЕДНОВАЊЕ СТАЊА, као прва целина, обухвата утврђивање и критичку анализу структуре и стања техничких сектора у професионалним позориштима у Србији, у контексту рада позоришта у целини, анализу добрих пракси у другим, референтним срединама, као и применљивости тих пракси у нашим условима. То, конкретно, значи да би за сваку студију случаја били прикупљени, приказани и проучени подаци о позоришту (о броју и величини сценско-гледалишних простора; техничко-технолошкој опремљености; годишњој продукцији представа; броју и структури запослених по секторима; броју гледалаца и структури публике итд.), и, посебно, о техничком сектору (систематизацији радних места; попуњености радних места; формалним квалификацијама запослених; суштинским компетенцијама запослених; нивоу радног ангажовања; висини новчаних примања итд.), а затим упоредно вредновани у односу на истражене референтне примере.

УСТАНОВЉАВАЊЕ ПРИНЦИПА, ПРОЦЕДУРА, СИСТЕМА И ОРГАНИЗАЦИЈЕ РАДА У ТЕХНИЧКОЈ ПРОДУКЦИЈИ чини другу целину пројекта, а то подразумева, најпре, утврђивање типологије позоришта као просторних и продукцијских кућа, на основу резултата истраживања, а затим и типологије систематизација радних места у техничким секторима тих кућа, укључујући у то и јасно дефинисан потребан ниво формалних квалификација и суштинских компетенција[12]. Следи установљење система стицања формалних квалификација за оне сценске техничаре који су, својим радним искуством стекли компетенције за рад. То подразумева и израду предлога начина учења уз рад и учења на даљину, као и перманентног образовања и усавршавања. Овај део пројекта обухвата и утврђивање и предлог принципа, процедура и фаза техничке продукције у позоришту. Завршне тачке се односе на идентификацију занимања за која не постоје студијски програми, као и образовних институција заинтересованих и компетентних да такве програме акредитују и покрену.

ПРИМЕНА УСТАНОВЉЕНИХ ПРИНЦИПА, ПРОЦЕДУРА, СИСТЕМА И ОРГАНИЗАЦИЈЕ РАДА У ТЕХНИЧКОЈ ПРОДУКЦИЈИ представља трећи, у стручном смислу и завршни део пројекта, који подразумева низ формалних процедура усмерених ка успостављању обавезујућих стручних и правних оквира у којима је могуће регулисати техничку продукцију у позоришту (касније, и у сценској продукцији уопште) на начин на који је то учињено у другим, сродним професијама. То значи да техничка документација за реализацију позоришне представе мора бити званичан документ, који израђују овлашћени пројектанати, а који морају усвојити и верификовати и уметнички тим представе и управа позоришта (односно, продукцијске куће). Ово подразумева увођење

12) Номенклатура радних места, формалне квалификације и суштинске компетенције већ су дефинисане у оквиру пројекта СценТек.

Студентска поставка Србије на PQ2019, фото: Немања Кнежевић

стручних испита, оснивање секције у Инжењерској комори и стицање лиценци за пројектовање и реализацију – аналогно свим другим техничким и инжењерским дисциплинама. Наравно, да би то било могуће, неопходно је обезбедити учешће у изради свих докумената (закона, подзаконских аката, прописа, норматива и стандарда). Јасно је да то подразумева неопходност широке подршке овом пројекту, а томе је посвећен четврти сегмент рада.

ИЗГРАДЊА ПАРТНЕРСТВА И ПОДРШКЕ ПРОЈЕКТУ представља кључни предуслов за успех читавог подухвата. Без успостављања широке међусекторске платформе, без обезбеђивања сталне видљивости пројекта у стручној и општој јавности, без подршке тих јавности, најзад, без подршке и помоћи доносилаца политичких[13] одлука на свим нивоима, од Републике до локалних самоуправа, ми бисмо се и даље бавили самима собом, као и толико пута до сада, у мом искуству – од средине осамдесетих година, до данас.

Рад на "Великом пројекту" већ је увелико започет. У Центру за сценски дизајн, архитектуру и технологију ФТН-а (СЦен – Оистат центар за Србију) реализована су, уз међународни пројекат СценТек, и два национална пројекта технолошког развоја – један посвећен позориштима[14], а други домовима културе[15] у Србији. Као непосредан резултат пројекта СценТек, креирано је и шест курсева, на два нивоа – почетни и напредни, а за техничаре светла, звука и позорнице. Ови курсеви су акредитовани на ФТН-у, носе одређен број ЕСП бодова, и могу бити препознати као део различитих студијских програма. Сарадња са Српским народним позориштем и Народним позориштем Ужице, која је и раније постојала, развијена је кроз СценТек и тече и даље. Центар СЦен има потписане споразуме о сарадњи са бројним позориштима, институцијама културе и манифестацијама, и, у оквиру тих споразума, заиста се одвија сарадња – кроз учешће студената у техничкој продукцији сценских простора, догађаја и манифестација, али и кроз учешће свих нас (студената, сарадника и наставника) у изради различитих студија, пројеката и предлога за просторно и техничко унапређење услова у којима раде. Пројекат реконструкције зграде суботичког Народног позоришта – Narodnog kazališta – Népszínház, на ком радимо већ више од двадесет година, подразумева и студију реконструкције техничког сектора тог позоришта.

Ипак, као дан у ком је почео конкретан рад на пројекту, доживљавам 30. јануар 2020, када је, веома свечано и пред медијима, потписан споразум о сарадњи између Народног позоришта Шабац и ФТН-а. То је први споразум у ком су експлицитно наведене неке од ставки "Великог пројекта". И тада је назив пројекта први пут јавно изговорен. Већ сада знамо да ће, поред Шапца, прве студије случаја бити посвећене Народном позоришту Ужице и београдском Атељеу 212, а надамо се, одмах потом, и Српском народном позоришту, Битеф театру и Београдском драмском позоришту. Дакле треба "радити, радити", што би рекла Огњенка Милићевић.

И, наравно, нико није лакомислен – ни десет година нам, вероватно, неће бити довољно.

13) Овде под појмом "политика" подразумевам "паметно вођење јавних послова".

14) Научни пројекат технолошког развоја *Техничко-технолошко стање и потенцијали сценских објеката у Републици Србији* реализован је од 2008. до 2011, а резултати су објављени у публикацији *Архитектура сценских објеката у Републици Србији* (ур. Р. Динуловић, Д. Константиновић и М. Зековић), ФТН, Нови Сад, 2011. (http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=23231)

15) Научни пројекат технолошког развоја *Техничко-технолошко стање и потенцијали објеката домова културе у Републици Србији* реализован је од 2011. до 2019, а резултати су објављени у публикацији *Архитектура сценских објеката у Републици Србији* (ур. Р. Динуловић, Д. Константиновић и М. Зековић), ФТН, Нови Сад, 2014. (http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=23231)

VIII

IN MEMORIAM

Cuella

Пише > Небојша Брадић

Чувар новинарске професије, културе и позоришта

Добрица Милићевић

(Мајур, 1937 – Јагодина, 2020)

После суровог похода *Ковида 19* ништа неће бити као раније. Слом који смо доживели крајем зиме и у пролеће 2020. био је прави емоционални колапс. У овом времену и дефинитивни одласци драгих особа остављају другачије трагове.

Добрица Милићевић није преминуо од *Ковида 19*, али се његов одлазак поклопио са узлетом ове пошасти у Србији и свету. Када смо се чули крајем фебруара, био је у болници и пожалио ми се да нема снаге. "Али, Добрице, ти мораш да се опоравиш. Видећемо се на Данима комедије. А онда треба да правимо и јубиларни 50. Фестивал." "Добро", обећао је.

Добрица се радовао сваком новом издању Дана комедије. Од самих почетака био је уз Фестивал, да би последње две деценије био на челу ове значајне позоришне манифестације као њен уметнички директор. С једне стране, његова каријера ишла је путем новинарства, док је на другој била одређена љубављу према позоришту. Био је новинар и уредник Радио Београда. Био је и глумац – аматер. Говорио ми је о својој дилеми да уђе у професионалне глумачке воде, али и о одлуци да ипак остане у информисању.

Сретали смо се на Данима комедије. На њима је увек остављао максимални простор стручњацима и глумцима. Његове оцене представа и глумаца биле су кратке и прецизне. Знао је да постави и "незгодна" питања. Умео је да се љути и радује. Његове љутње биле су бучне и незлобиве, а радости дискретне и искрене. Препознавао је "фолирање" и није га трпео – ни на сцени, као ни у свом окружењу.Умео је да се присети врцавих анегдота које су чиниле атмосферу на фестивалу, али и да сам буде предмет фестивалских тривија.

Интересовало га је шта се дешава у српском позоришту. Пажњу су му понајпре везивали талентовани људи, и то они који су ишли против главног таласа. Највише је волео храбре и доследне. Поштовао је

аутономију и тражио одговорност. На питање како успева да се избори за позоришни фестивал у граду на чијем је челу популистички градоначелник, кратко би рекао: "Договарамо се." А из тога би могло да се закључи само једно – да је том граду потребан један Добрица Милићевић.

Добрица је носио атрибуте свог имена, али имао је и неку моравско-шумадијску боју. Један његов имењак рекао би да је Добрица – моравски кнез. Био је свој човек, луцидан, толерантан, лепо васпитан, господин. Његова култура и наклоност могле су се осетити на радним састанцима или крађим седељкама, уз кафу или виски.

Нажалост, ове године Дани комедије нису одржани, а на будућим фестивалима неће више бити појаве и гласа Добрице Милићевића. Међутим, сви ми ћемо знати да је он још увек ту и да бди над фестивалом који је стварао и чувао готово пет деценија. Јер, Добрица је био један од истинских чувара новинарске професије, културе и позоришта.

Пише > Небојша Брадић

Одлазак једног од највећих

Милија Вуковић

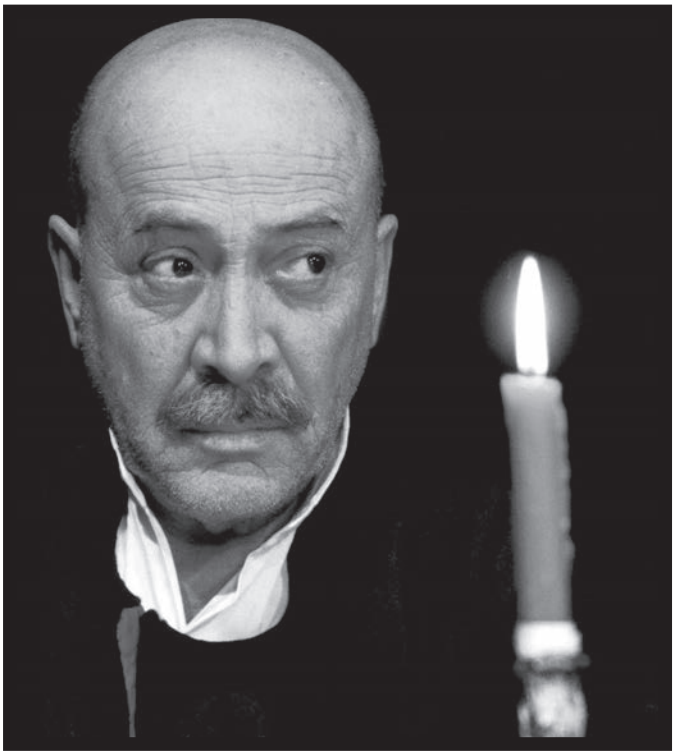
(Витошевац, 1947 – Београд, 2020)

Свака прича о Милији Вуковићу могла би да почне реченицом "Био је миљеник богиње Талије". И заиста, био је велики глумац за велике улоге. Многи глумци чекали су у реду за улогу, док су улоге хитале Милији у сусрет. Било их је 150.

Сећам се његовог Раскољникова у представи *Хроника о Мармеладовима*, коју је по роману Достојевског режирао Јован Путник. Моменат када је Раскољников ступио на сцену, донео је измученог студента, губитника гурнутог на периферију живота. Тада је један готово анониман глумац закорачио у само средиште позоришног живота Србије, с намером да ту и остане. Била је то сензација и пробој какав се ретко догађа у позоришту. Од самог почетка преузео је позицију глумачког лидера око кога су се отимали редитељи и позоришне управе.

Сваку нову поделу улога пратило је питање "А шта ће играти Милија?" Његово име доносило је квалитет и било магнет за публику. Умео је да буде страствени диригент глумачког оркестра, али знао је и шта је оно чиме се неће много замарати. Није се трудио да памети је – "Ја сам само глумац", говорио би, остављајући теорије и историје другима, да би се слатко смејао анегдотама из живота глумаца, музичара и боема. Ретко је коментарисао игру других глумаца, али умео је гласно да каже да је неко "залутао у глуму".

Имао је невероватан инстинкт којим би се пробијао до средишта улоге. Када би тамо стигао и у то се уверио, искрено би се радовао. С посебним посвећењем играо је "земљане" ликове. Његов Новак у *Камену за под главу*, као и његов Аћим Катић у *Коренима*, носили су тешко бреме патријархалних породица. Био је одличан "шпрехер" и зато су му припадали ликови из дела Крлеже, Пекића, Андрића и Селимовића. Посебно би се радовао улогама у комедијама. Памтимо тако његовог Јеврема Прокића, Јеротија Пантића, Васу Вучуревића



и Михајловића у домаћем, као и Волпонеа и Војника од чоколаде у светском драмском репертоару.

Играо је с одличним партнерима, а и они су радо играли са њим. Волео је да игра са младим и даровитим глумцима. Умео је да им дâ ветар у леђа, што су они осећали и поштовали. У свом позоришном трајању био је веран Крушевцу. Премда је у сваком новом позоришном прелазном року био "звезда", што је подразумевало примамљиве понуде других театара, остао је стуб Крушевачког позоришта.

У зениту своје глумачке биографије глумачки дар Милије Вуковића стајао је уз Милоша Жутића, Петра Краља и Предрага Лаковића. Био је глумац кога је публика волела, критика ценила, а награде овенчавале. Ипак, једна је остала за њега неосвојена – Стеријина награда. Био је на корак од ње у својој интерпретацији Ахмеда Нурудина у представи *Дервиш и смрт*.

С Милијом Вуковићем везивала ме је дугогодишња редитељско-глумачка сарадња. Имали смо двадесет пет премијера. Поред крушевачких, биле су ту и представе у Крагујевцу и Приштини. Било је спокојних, срећних година, али и немирних – да ли ће представе позоришта проћи политичку комисију, да ли ће опстати позориште у Крушевцу... Милија је увек био на страни позоришне уметности. Памтим тешке тренутке, али и моменте заједничких радости. Провели смо много сати заједно у пробној сали, позоришној дворани, театарском бифеу, позоришном аутобусу... Чујем још увек његов маркантан глас који се смеје и негодује.

Знам да није волео комеморације. Скроман, какав је био, верујем да би радије прихватио да се уместо тога глумци са свих страна окупе и попију пиће уз сећање на њега.

Пише > Жељко Хубач

Човек који је прочитао сву своју децу

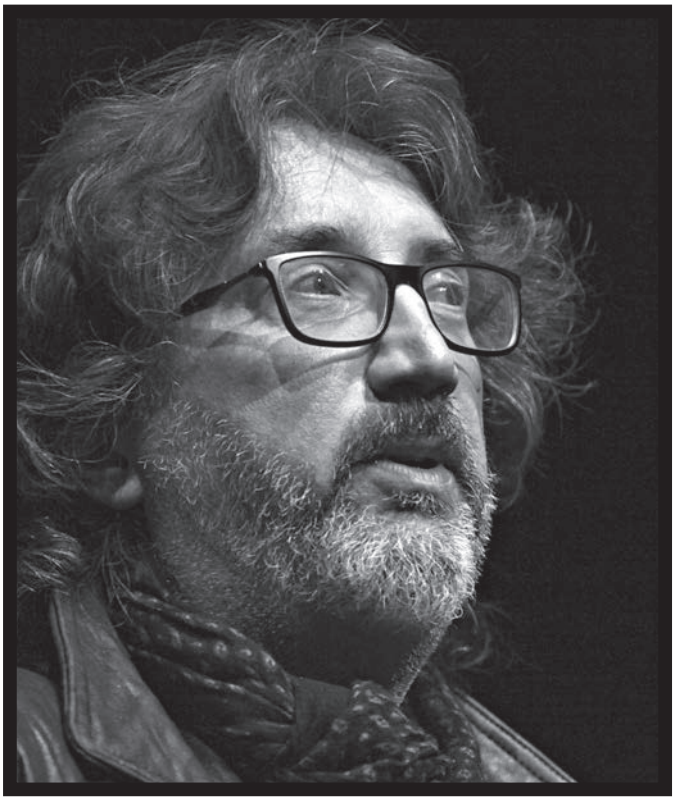
Нецад Фејзић

(Зеница, 1956 – Зеница, 2020)

Нецад Фејзић је био од оних добрих људи, којих је данас, нажалост, мало, и један од најобразованијих које сам познавао. Фејзу, како су га звали пријатељи, најсликовитије описују речи једног од њих: "Он воли да воли и мрзи да мрзи, а мора и то жив човек међ' мртвим људима – показат' зубе".

Из мог искуства двадесетогодишњег дружења са њим, Нецада Фејзића одредила су три места која је волео и којима се безрезервно давао: библиотека, театар и кафана. Иако је једно време, након завршених студија филозофије, опште књижевности и социологије на Филозофском факултету у Сарајеву, радио у зеничкој Гимназији, у којој су га ђаци по сведочењу Зеничана обожавали, он, мени барем, никада није причао о свом педагошком искуству. Али о зеничкој библиотеци у којој је безмало живео, јер се налазила у приземљу зграде у којој је становао, јесте. Усхићење јутарњег обиласка књига, пре чаја који је ритуално испијао у свом стану, мене је подсећао на однос који очеви имају према својој уснулој деци док из посматрају у зору. Такве су ми се слике ројиле док је Фејза, на себи својствен начин, говорио у којој мери је фонд књига у тој библиотеци богат. Из разговора с њим стекао сам утисак да је он сву ту своју "децу" прочитао.

Театар је за Фејзу било место у којем се "може чути и видети све оно што се ни на једном другом месту не може, место које нема снагу да мења свет, али може да открије истину. А истина може да промени свет!". Као управник, драматург и уметнички руководилац Босанског народног позоришта, жарко је желео да му врати сјај који је красио овај театар седамдесетих и осамдесетих година прошлог века. Био је репертоарски храбар, залагао се за "ново политичко позориште, не нужно дидактичко у брехтовском смислу", него теа-



тар "који је у перманентној акцији, који води рачуна да је у заједници, чиме се враћа својој темељној идеји – да само унутар полиса има своју праву функцију". Премијере у скромним условима у којим је зеничко Позориште радило у послератним годинама, Фејза је називао "продукцијским парадоксом данашњице". Наиме, био је свестан да је време када је театар био на пиједесталу друштва, у великој држави коју је волео, не скривајући да је југоносталгичар, неповратно минуло, али је, као непоправљиви оптимиста, уживао у заблуди да ће се вратити. Једном ми је рекао да он у будућност театра верује зато што су у њему "сублимирани сви филозофски и социолошки парадокси друштва, те да кроз векове опстаје захваљујући снази тог парадокса".

А треће место које је Нецада Фејзића одређивало као човека, кафана, за њега је било митско јер је њу доживљавао као слободарску трибину у којој је постајао ненадговориви трибун и у којој је, како рече његов пријатељ, Фејза "трошио живот за три живота, јер су чет'ри живота у његову главу стали". Иако и сâм причљив, у кафани с Фејзом сам ћутао и слушао.

О Нецаду Фејзићу најважније је рећи да је био изузетно храбар човек, који се својим јединственим карактером часно издигао изнад свих националистичких брлога у које су га животне околности гурале и које су многе од његових савременика уплашиле (*умрљале*). О томе понајбоље сведочи редитељ Златко Паковић који, пишући о Фејзићу у дневном листу *Данас*, каже да је Фејза "без обзира коју је друштвену функцију обављао, одговарао јавно искључиво пред својом племенитом савешћу и својом дисциплинованом стручношћу". До краја живота Нецад је бранио националне културе народа с простора бивше Југославије од свесне или несвесне намере националиста да их униште, и говорио да је "култура једног географског простора моћна захваљујући културама народа који тај простор прожимају у живој интеракцији". Отуда је важно и што Паковић помиње Фејзин текст *Хроника најављене смрти*, штампан 1996. у зеничком часопису *Хијатус*, назвавши га "знаменитим и антологијским", а у којем се Фејзић обрачунава с покушајима бошњачких националиста да изопште Иву Андрића из корпуса босанске књижевности.

Нецад Фејзић је био уредник у зеничкој књижевној едицији "Достигнућа", један од покретача и уредника часописа *Знак Босне* и *Зеничке свеске*, један је од оснивача и дугогодишњи селектор Фестивала босанскохерцеговачке драме, објавио је више десетина есеја, студија, критичких текстова из саврамене филозофије, естетике и рецентне књижевне, театарске и ликовне продукције (есеји о фотографији), аутор је и бројних белешки, записа, есејистичких текстова у области театрографије и театрологије.

IX/

КЊИГЕ

Сцена

Пише > Ива Игњатовић

Монографија достојна Маге

Вера Обрадовић Љубинковић
МАГА МАГАЗИНОВИЋ: МОДЕРНА ИГРА УМЕСТО ДОКТОРАТА ИЗ ФИЛОЗОФИЈЕ /
MAGA MAGAZINOVIĆ: MODERN DANCE INSTEAD OF A DODOCTORATE IN PHILOSOPHY
Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Косовска Митровица–Београд 2019.

Др Вера Обрадовић Љубинковић редовна је професорка Факултета уметности Универзитета у Приштини, предаје Сценске игре и Кореодраму. Осим тога, она је кореографкиња, некадашња солисткиња у трупи Смиљане Мандукић, критичарка уметничке игре. Основне студије завршила је на Филозофском факултету у Београду, магистрирала на Универзитету уметности у Београду, а докторат је одбранилана на Универзитету у Новом Саду – Центар за родне студије (менторка др Свенка Савић). Играчко, кореографско и педагошко искуство употпунила је студирајући на Факултету физичке културе у Новом Саду, одсек Модерна-џез игра, у класи проф. Љиљане Мишић. Сарађује с бројним редитељима као кореографкиња, ауторка сценског покрета, а поставља и ауторске кореодраме. Објављује стручне и научне текстове у зборницима Матице српске, Факултета драмских уметности, Института за књижевност и уметност, као и у иностраним, попут Зборника Московске државне кореографске академије и Академије руског балета *Ваганова.* Издање *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива* (Завод за равноправност полова, 2016) део је њене докторске тезе, док је монографија о Маги Магазиновић (1882–1968) логичан наставак њеног интересовања за живот и рад ове пионирке савремене игре у нас. Вера Обрадовић Љубинковић била је и иницијаторка интердисциплинарног научног скупа *Маја Магазиновић: филозофија игре и/или више од игре*, који је одржан 2018, педесет година након одласка Магазиновићеве, у организацији Удружења балетских уметника Србије (УБУС), чија је чланица. Из овог скупа произшао је зборник научних радова с истим називом (издавач УБУС, 2019), чија је уредница др Обрадовић Љубинковић. Континуирано интересовање ауторке за родоначелнице модерне игре у Србији Магу Магазиновић и Смиљану Мандукић (1907–1992), не јењава. Она настоји да осветли њихове животне и уметничке путеве, као и значајну улогу у друштву и померању грађанске свести о игри, телу, жени, за шта су обе заслужне. Вера Обрадовић Љубин-

ковић се залаже за увођење државне високошколске установе за уметничку игру, као и за увођење предмета који би се бавили историјом уметничке игре у Србији на осталим, постојећим уметничким факултетима. Као симпатичну и значајну цртицу навешћемо и да је др Обрадовићева Љубинковићева, уз др Свенку Савић, проф. емеритус Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, била предлагач едиције *Уметничка игра у Србији* на маркама Поште Србије, те данас на нашим маркама и ковертама имамо ликове Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић, као представница савремене игре и примабалерина Јованке Бјегојевић (1931–2015) и Душке Сифниос (1933–2016), као представница класичног балета.

Мага Магазиновић, српска Исидора Данкан, педесет година након смрти полако добија своје заслужено место у нашој историји. Вера Обрадовић Љубинковић једна је од ватрених бораца да се име, лик и дело ове значајне Српкиње рехабилитује на прави начин. Наиме, Марија Мага Магазиновић, осим што је наша прва образована играчица, школовала се у иностранству код најзначајнијих позоришних имена свог времена, као једна од најобразованијих Српкиња с почетка 20. века била је прва у много чему на нашим просторима. У домену игре, осим као играчица и кореографкиња, заслужна је и за отварање прве школе модерне игре у Србији 1910. и ауторка је прве стручне литературе о игри код нас. Основала је и Студентску фолклорну групу која је имала и иностране наступе. Мага Магазиновић била је прва дипломирана студенткиња Филозофског факултета. Прва девојка која је уписала Правни факултет. Прва жена чији су текстови објављивани у дневном листу *Политика*. Први женски службеник у Народној библиотеци. Прва у много чему, Мага Магазиновић била је прави борац за еманципацију и женска права. Занимљив податак је да су се у истој, 2019. години, малтене истовремено појавиле три књиге које се баве стваралаштвом и животом Магазиновићеве. Уз монографију Вере Обрадовић и зборник чија је она уредница, ту је и књига др Светлане Томић *Маīа Маīазиновић: Сећања, чињенице, интерпретације*.

Изузетно опремљена (прелом и дизајн Владимир Љубинковић), монографија је подељена у 15 целина, а издање је двојезично (српско-енглеско), те и инострани читаоци добијају прилику да боље упознају нашу уметницу и интелектуалку. Књига је обогаћена и фотографијама (власништво Музеја града Београда у коме се чува легат Магазиновићеве), које деле српски од енглеског корпуса књиге, а имају посебан значај јер су на њима прикази из кореографија Магазиновићеве, који нам дају увид у њену естетику и теме којима се бавила. Истовремено, фотографије омогућавају читаоцу да се упозна и с визуелном димензијом њених дела и одабиром костима. Ваљано опремљене потписом и датумом, фотографије су својеврсна ретроспектива Магиног стваралачког опуса. За квалитет енглеског језика у овом издању заслужан је лектор Стеван Мрђеновић.

Прва поглавља, укључујући и предговор, ауторка користи да читаоца упозна с Маријом Магдаленом – Магом Магазиновић, представљајући укратко њен живот, школовање и широки опус деловања, али и културно-политичке околности у земљи тога доба, често цитирајући аутобиографски рукопис Магазиновиће *Мој живот*. Затим следи низ занимљивих портрета личности из Магиног београдског круга – па и кроз приче о овим личностима сазнајемо о афинитетима и догађајима из живота Магазиновићеве. По узору на њу, ауторка бираним речима описује Бранка Поповића, сликара, Бранислава Петронијевића, Магиног професора филозофије, младу филозофкињу Ксенију Атанасијевић, сликарку Надежду Петовић, врсног педагога Вићентија Ракића, знамените сестре Љубицу и Даницу Јанковић, етнокоролошкиње, песнике Велимира Рајића и Владимира Станимировића. Тако стичемо увид у њихове многоструке узајамне утицаје – духовне, филозофске, као и слику културног живота Београда с почетка 20. века.

Културно-историјски пресек и увид у грађански живот метрополе која стасава наставља се значајном епизодом – прекретницом у Магином животу. Двадесетпетогодишња Мага Магазиновић присуствује београдском гостовању Мод Алан (1873–1956), канадске самоуке *босоноīе* играчице модерне игре. Ова уметница могла би бити претеча данас знаним перформерима јер је њихова главна карактеристика да су на ивици издржљивости и изводљивости. Није се либила да шокира контроверзне друштвене средине појавом у оскудним костимима (голог врата, голих руку, босих ногу...), била је спремна да своје наступе изводи и по зоо-вртовима, у кавезима с лавовима. Управо њено гостовање, али и пријем у Београду, спремном да схвати и прихвати авангарду, нашем главном граду обезбеђује титулу метрополе. Наступу Мод Алан присуствује крем београдског уметничког друштва, а у *Политици* је објављена више но позитивна критика. Мага је омађијана и баш у овом виду игре види слободу и потпуну уметничку изражајност – бира игру као професију којој ће се посветити.

Наредна поглавља нуде увид у европско школовање Маге Магазиновић. О свом трошку она путује у Минхен да стекне докторат из филозофије, а враћа се с новим умећем, модерном игром. Отуд у наслову монографије – *модерна иīра уместо доктората из филозофије*. Сличним поступком као за Магин београдски круг, Вера Обрадовић представља знамените личности европске сцене и исписује малу енциклопедију модерне игре. Пратећи Магина путовања и сусрете с најзначајнијим личностима које су одредиле токове театра и модерне игре, спознајемо принципе и учења Макса Рајнхарта, Шарлоте Шнитер, Исидоре и Елизабете Данкан, Емила Жака Далкроза, Рудолфа Лабана.

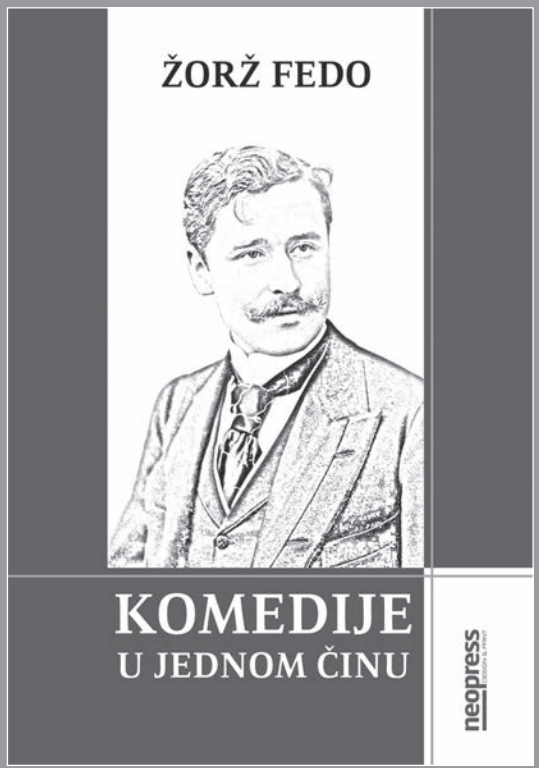
Плод новог знања биће отварање Магине Школе за ритмику и пластику, 1910. Тако Београд, пре но што ће добити школу класичног балета (1921), има школу у којој се изучава модеран балет. Рад школе, јавне наступе, позитивне и негативне критике, саглеадавање услова за рад, профил девојака које су прошле кроз Магину школу, али и ратна збивања у домовини и њихов утицај на токове Магиног приватног живота, спознајемо кроз наредна поглавља. Читамо их као роман, а не монографију. Питко, а зналачки поткрепљено бројним изворима и чињеницама, ауторка пише о лепим и мање лепим деловима Магиног живота.

Ауторка се, наравно, посебно фокусира на феминистички, новинарски и педагошки рад Магазиновићеве која проницљиво успева да кроз рубрику *Женски свеī* у *Политици*, коју су махом читали мушкарци, мења баш њихову свест о "нежнијем" полу. Мага неретко у својим текстовима критикује 'женскиње' и њихово слабо образовање и интересовања, те нуди информације о збивањима у свету, као и у тамошњим женским клубовима.

Након пута кроз Магину свестраност, завршно, десето поглавље монографије, нуди још један осврт Вере Обрадовић на обимно деловање ове значајне жене. Између осталог, ауторка цитира Богдана Поповића: "У нас се још довољно не зна вредност наших људи у поређењу с добрим, познатим, крупим људима на страни. Као млад и мали народ који је доцније ушао у коло културнијих народа, ми се још нисмо од тога одвикли да туђе сматрамо као више од онога што ми можемо дати." Ове болно актуелне речи, осим о Магазиновићевој, која је замало пала у заборав друштва, државе, Срба и Српкиња, за чија се права толико залагала, подједнако говоре и о стању у нашем данашњем друштву. У прилог овој тези сведочи и чињеница да се овде не изучава историја игре, да великани брзо и лако падају у заборав, да су балет, савремена игра и фолкорна – народна игра и даље често маргинализоване области, као и да је велико питање и да ли ђаци балетских школа знају ко им је у Србији крчио пут пре непуног века.

Пише > Марина Миливојевић Мађарев

Књига достојна значаја писца



Жорж Федо, **КОМЕДИЈЕ У ЈЕДНОМ ЧИНУ**
Превео, приредио, коментар и животопис написао Сава Анђелковић. Студију и театролошке белешке израдио Александар Пејчић
Издавач: NEOPRESS, Београд 2019.

Француски писац комедија и водвиља Georges Feydeau (1862–1921) у нашем позоришту је популаран и радо извођен под именом Жорж Фејдо. Преводилац Сава Анђелковић, позивајући се на Правопис српског језика Матице српске из 2013, указује да је правилно говорити и писати Федо. Тако и стоји на корицама књиге: Жорж Федо, *Комедије у једном чину*.

У нашим позориштима углавном су играни његови "велики комади" (*Буба у уху, Дама из Максима, Велика ауто трка*…). Иако су популарни, ови комади су ретко када штампани (осим, можда, као пратеће издање уз премијеру, нпр. *Велика ауто трка* у ЈДП-у). То је био разлог зашто сте до ових текстова могли доћи тек претражујући (не баш увек уредне и прегледне) позоришне библиотеке. Имати у приватној библиотеци копију макар једног од ових водвиља и данас је престиж за позоришне професионалце и пасионirane љубитеље позоришта. Многи су радо из позоришних библиотека "трајно позајмљивали" копије ових комада и љубоморно их чували, надајући се да ће једном имати прилике да их и лично поставе или у њима заиграју. Јер, потребно је не само имати вештину за поставку водвиља већ и довољно велики ансамбл. "Велики" Федоови комади су велики не само по свом значају и успеху код публике него и по броју лица. *Буба у уху* има 15 лица, *Идемо у лов* 10 лица…

С друге стране, наша позоришта су у сталној потрази за добрим комадима, нарочито комедијама (!) са два до четири лица. У овој књизи можете пронаћи чак десет сјајних позоришних комедија – једночинки. Кратки комади с мало лица увек добро дођу, а захваљујући њиховој разноврсности, улога има за све глумачке профиле и глумце свих старосних доби (чак и један комад за децу глумце – *Верениции у повоју*). На примеру ових тзв. малих комада, односно једночинки, види се да је Федо заиста био прави позоришни писац који је писао не само из личне потребе за писањем већ и с пуним разумевањем за оно што су потребе свакодневног позоришног живота. Позориштем се баве и мла-

ди и зрели глумци, и велика и мала позоришта, и професионалци и аматери, и они који имају и они који немају новца за костим и сценографију… Зато би ову књигу у својој библиотеци морали да имају сви наши глумци, редитељи, драматурзи, управници позоришта и драмски педагози. Захваљујући Сави Анђелковићу, Александру Пејчићу и издавачу NEOPRESS Федоове комедије сада могу да играју сви они који то желе, а желе многи, јер водвиљ, осим бравурозног механизма, у себи носи и огромни *élan vital* због кога је овај позоришни жанр неодољив.

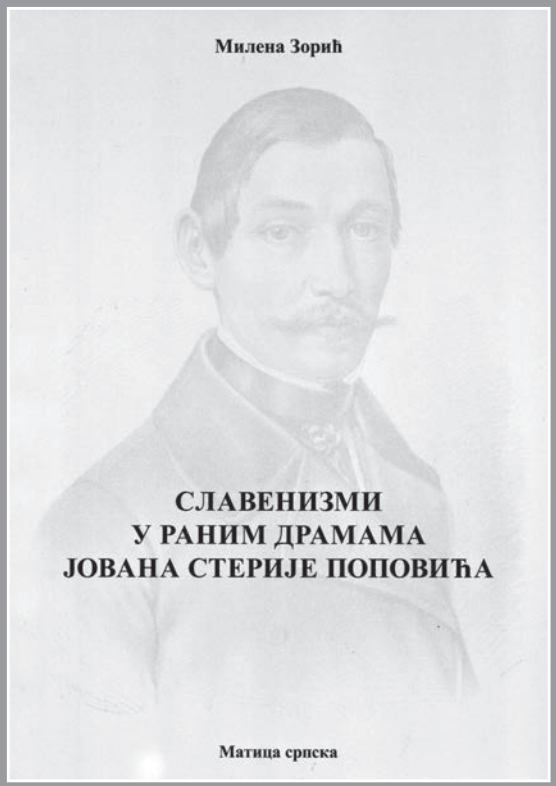
У теорији је одавно превазиђено мишљење да је водвиљ нижи жанр. Озбиљни светски театролози и теоретичари књижевности бавили су се односом класичне фарсе и водвиља и њиховим утицајем на развој театра апсурда. Добро је позната и историја развоја водвиља од фарсе, преко кратког комада с певањем, до најпознатијих дела Лабиша и Федоа. Међутим, оно што је за многе и даље непознаница, јесте сама структура ових комада. Управо из тог разлога Александар Пејчић је посветио велику пажњу анализи структуре водвиља. Издвојио је три начина на која се прави заплет: спирални, степенасти и вертикални заплет. Ова анализа могла би да буде обавезно штиво за све младе драматурге и редитеље који тек уче како направити позоришни комад који може успешно да се реализује на сцени и како се ефикасно развија сукоб.

Књига *Комедије у једном чину* није значајна само за позоришне практичаре већ подједнако и за оне који се баве теоријом и историјом. Овде можете прочитати хронологију живота Жоржа Федоа, хронологију његовог рада и увид о првим извођењима ових драма у свету и код нас. Текстови Саве Анђелковића и Александра Пејчића веома су значајни зато што могу послужити и као грађа за неко ново истраживање дела овог писца јер дају неопходан друштвено-историјски "рам" за будуће поставке и истраживања. Кроз текст о позоришним извођењима Федоових дела код нас можете сазнати и о томе како се мењала рецепција овог писца. Како су на почетку његове драме третиране као "лаке комедије" (као да постоји "тешка комедија" што би рекао Нушић), затим једно време практично није ни извођен (време "тврде" социјалистичке естетике), да би поново постао део нашег позоришног живота отприлике у исто време када и авангардни комади Бекета и Јонеска. Тиме се имплицитно указује да веза између театра апсурда и водвиља није само формалне природе већ се она и те како тиче и (не)слобода којима појединац располаже у једном друштву. Заиста би било занимљиво имати једно трансдисциплинарно истраживање о друштвеним и личним неслободама и материјалном просперитету заједнице те заступљености водвиља на репертоарима позоришта.

Овом књигом Сава Анђелковић и Александар Пејчић не мењају само наше разумевање транскрипције презимена Жоржа Федоа већ нам дају нов и темељан увид у биографију, стваралаштво и рецепцију (пре свега у српским позориштима) овог писца. Мислим да би овакав темељан рад био добродошао и за многе друге иностране па и домаће писце. Чини ми се да би се посвећених теоретичара и преводилаца за овакве и сличне подвиге још и нашло код нас, али много је већи изазов наћи издавача и средства за овако темељан и значајан пројекат. И о томе, авај, можете читати у овој изузетно значајној, реткој и драгоценој књизи.

Пише > Милена Кулић

Којим је то језиком писао Стерија?



Милена Зорић
СЛАВЕНИЗМИ У РАНИМ ДРАМАМА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА
Матица српска 2018.

Овакво питање из наслова поставила је Љиљана Суботић 2006. године, а нешто више од деценију касније Милена Зорић у студији *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића* сагледава језик драмских дела и стваралачке биографије једног од најзначајнијих писаца 19. века. О Стерији је писано много, театролози и историчари књижевности бавили су се структуром раних Стеријиних драмских текстова, али Стеријин језик ипак није у целини испитан. Иако су се, из различитих аспеката, језиком бавили многи проучаваоци предстандардне епохе у развоју српског језика, Стеријин језик, због жанровске разуђености и хибридности, није, до сада, добио своју монографију. У томе се, најпре, препознаје значај ове књиге, чинећи свеобухватан допринос промишљању о Стеријином језику.

У овој студији није само истражена и издвојена језичка грађа у Стеријином делу (и то је велики допринос!), већ је утврђена и функција славенизама у анализираним Стеријиним драмским делима, пре свега на нивоу драмске и књижевне анализе. Досадашња књижевна и театролошка истраживања уочавала су овај феномен, изостављајући притом анализу на конкретној грађи. Детаљном анализом овог аспекта Стеријиних дела битно је дат допринос сагледавању карактеризације ликова, али је и потврђено да славенизми имају улогу у грађењу драмског заплета и успостављању комичног несклада. Приступајући изучавању језика Јована Стерије Поповића, проучавалачку пажњу ауторка је посветила трагедијама и раним комедијама (*Светислав и Милева*, *Милош Обилић*, *Лажа и паралажа*, *Наод Симеон*, *Тврдица*, *Зла жена* и *Покондирена тиква*). Иако се славенизми у овим Стеријиним делима употребљавају на различите начине, односно јављају се као основа високог (трагичког) стила или сигнализују извештаченост и претварање у комедијама, ауторка је издвојила славенизме у овим делима, сагледала њихове фонетске и творбене аспекте, утврдила њихове стилске и функционалне улоге у наведеним делима и форми-

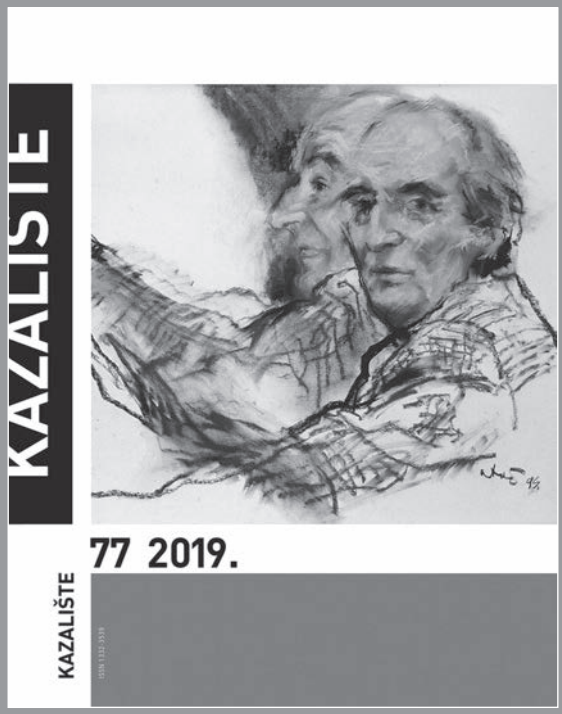
рала речник, у којем је свака одредница илустрована примерима из дела. Изабрана "жалосна позорја" ушла су у корпус истраживања јер се на њима формирао национални позоришни репертоар и укус публике, а по времену настанка блиска су истраживаним комедијама. У језичком смислу значајан разлог јесте то што је у овим делима присутнија усмена књижевност него историја, која је била предложак каснијих Стеријиних драма. Пишчев приступ језику разликује се у готово свакој комедији, што ауторка и показује у студији, чиме додатно оповргава да полиглосија Стеријиних комедија није искључиво рефлекс класицистичке поетике. Утврђене су, такође, све функције славенизама у проучаваним комедиографским делима, те је ауторка класификовала и тумачила славенизме у функцији грађења ликова, славенизме у функцији смеха, славенизме у функцији покретања драмске радње.

Бавећи се Стеријиним односом према Вуку као огледалом духа епохе, ауторка прихвата Белићево схватање да је Стерија био један од најдостојнијих Вукових противника. Стерија се "успротивио сужавању духовне баштине на једну филолошку или књижевну традицију", а гоњен, по мишљењу ауторке, импулсима књижевног талента, окренуо се "славјанском језику", не раскидајући ни са језиком властите свакодневице. Полазећи од својеврсног преиспитивања формалних особина славенизама, а у складу са претходним истраживањима ове теме, ауторка, у оквиру ексцерпиране грађе, са уједначеном пажњом разматра фонетски и творбени аспект Стеријиног језика, као и морфолошке славенизме (партиципе и компаратив), пре обимног и темељног речника славенизама у раним драмама Јована Стерије Поповића и основних транскриптивних упутстава.

Ова студија је настала у жељи да се учини помак у проучавању језика Јована Стерије Поповића, да се досадашња истраживања Стеријиног језика надограде и да се оваква тема склони са маргине истраживања Стеријиног драмског дела. И теоријски оквир и интерпретација једног умногоме захтевног и неистраженог подручја у филологији, књига Милене Зорић представља незаменљив и поуздан документ, или, тачније, импресивну суму докумената и тумачења, без чега би наше представе о језичком саставу Стеријиних раних комада биле оскудније.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Различити сегменти опуса врсног театарског стваралаца



Радови са Међународног симпозијума
"ФАНАТИК КАЗАЛИШТА – РЕЖИЈА, ПЕДАГОГИЈА, КУЛТУРА И ПОЛИТИКА У СТВАРАЛАШТВУ КОСТЕ СПАИЋА"
Казалиште бр. 77, НС ITI, Загреб 2019.

У загребачкој Вили Арко, 13. и 14. октобра 2018. одржан је стручни скуп о животу и раду хрватског и југословенског редитеља Косте Спаића (1923–1994). На скупу је учествовало двадесетак театролога, критичара, глумаца, који су у својим истраживањима сагледали различите сегменте опуса овог врсног позоришног стваралаца. Говорило се о Спаићевом доприносу баштини, режијама које су обележиле хрватску и југословенску историју театра, уметницима с којима је сарађивао, као и о установама и срединама у којима је оставио највише трага.

У првом раду Радован Граховац се не ограничава на Спаићево деловање у позоришту, него на широко поље његових интересовања, истичући да је сваком од њих приступао с једнаком озбиљношћу. Спаић је на Академији предавао позоришну режију. Поред тога био је предани градитељ авионских модела, као и велики љубитељ аутомобила. Ова његова пасија била је најбољи доказ узречице "Ауто је играчка одраслих мушкараца". У позоришним кантинама помно је пратио шаховске партије глумаца. Његов свет чинили су сценски радници и позоришне радионице, према којима је гајио посебно поштовање.

Искрено је уживао у разговорима с мајсторима када се радило о проблемима извођења неке захтевније сценографије или костима. Његове режије биле су специфичан спој ненаметљивог али темељног образовања, осећаја за целину, а све то проистицало је из бављења музиком, њеном формом и драматургијом, које је инстинктивно примењивао у позоришту. Осим тога, у раду са студентима глуме и режије није наметао свој начин постављања представе или уласка у драмски лик. Подучавао их је, дајући им одговарајући оквир како би остварили најбоље услове за сценско изражавање.

У наредном тексту, Тонко Лонза говори о својој сарадњи са Спаићем. Присећа се самих почетака, док му је на трећој години предавао као Гавелин асистент. Веома брзо, и много темељније Спаића ће упознати као редитеља. Лонза описује сарадњу са Гавелом и његовим

асистентом током рада на *Ифигенији у Тауриди*, у којој је глумио Ореста. Прва права сарадња са Спаићем била је Лоркина *Крвава свадба*, 1954. у Драмском казалишту у Загребу. Низале су се запажене улоге у представама које је млади редитељ постављао на сценама у Загребу и Дубровнику.

Глумица Нева Рошић такође говори о сарадњи са Спаићем, као и специфичностима редитељевог стваралачког поступка. Током четири године студија, у два наврата учествовала је у комадима које је поставио Спаић. Њихова сарадња настављена је у Загребачком драмском казалишту (*Свјетионик*, *Дон Жуан*, *Дневник Ане Франк*), као и на Дубровачким љетним играма (*На тераци*, *Јулије Цезар*). Рошићева истиче њихове стваралачке сусрете док су обоје радили на Академији – она као наставник сценског говора, Спаић као професор на режији.

У раду *Коста Спаић и Драмско казалиште "Гавела"*, Борис Сенкер пише да се за овај театар везује важан сегмент Спаићевог редитељског деловања. Он је био један од покретача Загребачког драмског казалишта (од 1970. Драмско казалиште "Гавела"), али и један од стваралаца који ће у њему оставити значајан траг. Годину по оснивању, Спаић ће поставити комедију Питера Јустинова *Љубав четворице џуковника* (1954). После тога уследиће његове режије Лоркине *Крваве свадбе* и *Вештица из Салема* Артура Милера.

Бранко Гавела, Спаић, Шкиљан и Радојевић, чинили су редитељску четворку која је обликовала "уметничку физиономију" новооснованог Драмског казалишта. Ова кућа настала је с циљем да постане алтернатива матичној позоришној установи какво је било Хрватско народно казалиште у Загребу. Без Гавелиног ауторитета као штита, ново позориште не би могло бити основано, као што не би на располагање добило дотадашњу другу позорницу ХНК – Мало казалиште у Франкопанској. Међутим, прави покретачи "новог позоришта и новог у њему", били су млађи редитељи међу којима и Коста Спаић.

Постављање представа по комадима Жана Ануја, Жана Жиродуа, а посебно Ежена Јонеска, допринело је сламању великог отпора француском "антитеатру". Владо Хабунек, Коста Спаић и други, нашли су се на истом послу чинећи да загребачку публику упознају са тада најнеобичнијом појавом у париском театру, на коју се код нас 1950-их није гледало с разумевањем и наклоношћу. Тако су, како је једном приликом рекао Хабунек, "француском метлом" очистили загребачко позориште од провинцијализама као последице "само једног страног узора или само једне естетике".

Други низ значајних Спаићевих режија у ЗДК-у, чиниле су представе по текстовима домаћих аутора. Гавела је хтео да са Каштелановом драмом *Пијесак и пјена*, насталој у Спаићевој режији, оде на Стеријино позорије. Разлог одустајању од одласка био је текст који изговара Стражар: "Ја бих све оне на власти полако стављао у затвор, а затворенике на власт." Још једна Спаићева режија могла је изазвати контроверзе и дилеме. Била је то Шекспирова трагедија *Краљ Лир*, из 1985, која је после Титове смрти на посебан начин постала актуелна.

Посебно поглавље у Спаићевом деловању био је његов ангажман на Дубровачким љетним играма, о коме пише Хрвоје Иванковић. Почетком 1964, Веће игара именовало је Спаића за селектора драмског програма. Ово неће бити његово "прво деловање" на фестивалу у Дубровнику. Већ 1953. Спаић је био Гавелин асистент током његових режија *Ифигеније на Тауриди* и Војновићевог комада *На тераци*. Прилику за прву самосталну фестивалску режију Спаић је добио 1958, када је у парку Музичке школе поставио Држићев *Скуп*.

У режији чувеног Држићевог дела, Спаић је направио значајан искорак у афирмацији амбијенталног театра. Он је естетику својих дубровачких представа градио на "свесном" прекршају до тада важећих амбијенталних начела. Спаић је позоришно интервенисао у стварни простор, али у посебном контексту. Његова формулација да се "квалитет сценских простора рађа

из духа архитектуре Дубровника", отворила је Фестивал према метафоричном осећању простора и амбијента. При чему се простор више бира по богатству и снази значења, него по "адекватности".

Значајним када је у питању дубровачки део опуса овог аутора је и његов текст *О репертоару* (објављен у каталогу Игара 1965), у којем је Спаић прецизно одредио репертоарске приоритете и правце развоја драмског програма. Овде истиче да би текстови Држића, Војновића и Шекспира требали да остану главни путоказ фестивала. Њима Спаић додаје и помало запостављена дела из далматинске и дубровачке књижевне баштине. Његово осмогодишње вођење драмског програма сврстава се у једно од најзначајнијих раздобља Фестивала, али и најплоднијих периода Спаићевог опуса.

О недовољно познатом сегменту редитељевог деловања, говори рад Марине Миливојевић Мађарев *Представе Косте Спаића на Стеријином позорју и њихова рецепција на фестивалу*. Ауторка наводи да се Спаићев професионални развој у много чему поклапао са развојем Стеријиних игара. Он је први пут као редитељ наступио на Позорју 1957, са представом *Љуљачка у тужној врби* у извођењу ЗДК-а. До наредног Спаићевог појављивања на фестивалу у Новом Саду, чекало се готово две деценије.

Редитељу и Загребачком драмском казалишту припала је част да отворе Стеријине игре представом *Скуп*. У вези са Спаићевим гостовањима на фестивалу критичари нису пуно коментарисали његов редитељски учинак, колико текст и глумачке бравуре. Тако су током играња *Скупа*, највеће похвале отишле глумцу Изету Хајдархоџићу који је за ову улогу добио Стеријину награду. Велики Спаићев фестивалски тријумф догодио се у периоду селекторског рада Владимира Стаменковића. Његова поставка Маринковићевог *Киклопа* дочекана је са великим и неподељеним одушевљењем.

Медији су били пуни похвала за представу у целини, Спаићеву режију, као и ансамбл Хрватског народног казалишта Загреб. Поред Радета Шербецији, који је добио награду за глуму, представа је добила и признање Округлог стола критике. Запажену улогу Спаић је имао и као члан жирија Стеријиних игара, током 1980. и 1981. Седам година касније (1988) овај велики хрватски и југословенски редитељ заокружио је своје успешно деловање на новосадским Играма, поставши лауреат Стеријине награде за животно дело.

На запажен Спаићев учинак на Југословенским позоришним играма, надовезује се рад Александра Милосављевића који говори о другим ангажманима и деловањима овог редитеља у Новом Саду. Поред поменутог Спаићевог учешћа у структурама Стеријиног позорја и његовим представама које су игране на Фестивалу, забележен је и значајан рад овог редитеља у Опери новосадског СНП-а. О Спаићевом значају у нашој средини сведочи и податак да је Готовчевом опером *Ерο с оноīа свијеīа* у његовој режији 1981. отворена нова зграда Српског народног позоришта.

Иако се наслућивало да је избор био везан са чињеницом да је реч о стваоцу који је био "прононсирани левичар који активно партиципира у друштвеном и политичком животу", одлука ко ће режирати чувено Готовчево дело ипак је била утемељена на аргументима уметничке природе. Коста Спаић је спадао у категорију најзначајнијих редитеља у тадашњој Југославији. Заједно са Дином Радојевићем, Божидаром Виолићем и Жоржом Паром припадао је "гавелијанском картелу", односно театарској елити која је својим резултатима досезала сам врх тадашњег југословенског театра.

Поред Готовчеве опере, Спаић ће у новосадском позоришту режирати и Моцартову *Чаробну фрулу*. Признање да му је "глазба највећа од свих несретних љубави" и чињеница да су му "опера и драма подједнако блиске", само делимично објашњавају редитељеву посвећеност режији ових музичко-сценских дела. Ту се не мисли само на Спаићев ангажман у Новом Саду, него и на његове опере које су с великим успехом игране у Загребу (*Катарина Измаилова* Шостаковича,

Заљубљен у три наранче Сергеја Прокофјева и *Никола Шубић Зрињски* Ивана Зајца).

Као што је већ речено, Спаићево деловање у Новом Саду није се сводило само на ангажман оперског редитеља, већ и на активно учешће у раду и програму Стеријиних игара. С тим у вези, Милосављевић даје занимљиве податке о Спаићевој поставци *Киклопа* која је 1977. изведена у хали Новосадског сајма. Наиме, фестивалско представљање Маринковићевог комада било је обележено једним непозоришним догађајем. На Сајму је представу гледао Јосип Броз Тито, што је подразумевало посебне мере обезбеђења и промене у дотадашњем фестивалском протоколу.

Разноврсности тема о којима је било речи на научном скупу, допринео је и занимљив рад Мартине Петрановић *Коста Спаић и казалишна ликовност*. У више наврата истицан је уметников став о режији као "друштвено ангажованом чину", али и ништа мање важно мишљење о доприносу писаца, глумаца, сценографа и костимографа у заједничком стварању представе. Када је реч о "казалишној ликовности", Спаић се ослањао на узан и помно биран круг сарадника. То су били – Владимир Жедрински, Божидар Рашица, Едо Ковачевић, Вјенцеслав Рихтер, Јагода Буић, Златко Каузларић Атач и други.

Као што је познато, Спаић је дао теоријски и практични допринос афирмацији амбијенталног театра. Рад Мартине Петрановић је, с друге стране, усредсређен на његово стваралаштво у класичним позоришним просторима. Нагласак је стављен на неколико одабраних стваралаца, сценографа и костимографа с којима је често и успешно сарађивао, радећи у најзначајнијим загребачким позоришним кућама – Хрватском народном казалишту и Загребачком драмском казалишту (данас Градско драмско казалиште "Гавела").

Поред радова који су издвојени у овом приказу, ништа мању пажњу заслужују излагања која су имала запажену презентацију на научном скупу. Ту се, пре свега, мисли на значајан осврт на Спаићеву интендантуру у ХНК-у, о чему говори текст Сњежане Бановић. Затим рад Матка Ботића о представи *Киклоп*, сагледане у контексту савремених редитељских адаптација хрватске прозе. Уз наведене, Спаићево комплексно театарско деловање употпуњују и радови Бојана Муњина, Сеадете Мицић и Градимира Гојера.

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ
Сцена

НОВА ДРАМА

ЂОРЂЕ КОСИЋ

ЂОРЂЕ КОСИЋ

Рођен је 1996. у Београду. Завршио Четврту гимназију у Београду, друштвено-језички смер. Аматерски се бавио глумом (представе *Боґ је диґеј* у режији Милоша Лолића, *21-12-2012*. у режији Ненада Радовића). Завршио Факултет драмских уметности, смер драматургија. Његова драма *Сада није јули* ушла је у најужи избор на Конкурсу Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст 2018/19, објављена у "Сцени" и јавно читана у Београду, Шапцу и Загребу (на ДЕСАДУ под насловом *Сада није љето*). Добитник награда "Јосип Кулунџић" и "Слободан Селенић" Катедре за драматургију ФДУ Београд. Радио на позоришним представама *Пошто ґвожђе* (ФДУ, Атеље 212 – драматург и писац оригиналних сонгова), *Шкловски: Енерґија заблуде* (Хартефакт фондација – асистент режије и драматургије), *Реално, што да не?* (УК "Вук Караџић" – адаптација текста), *Пентхаус: Обичан човек* (СОКОЈ, СКЦ, Универзитет уметности у Београду – драматург), *35 калорија без шећера* (Студио Центар, Дом омладине Београда – драматизација), *Бели Бубрези* (Атеље 212 – асистент драматургије), *Епска фантастика* (Студио Центар, Дом омладине Београда – аутор текста). Радио као драматург првог издања фестивала ангажованог позоришта за младе "Ангажман феста" (Студио Центар, Дом омладине Београда). Сценариста на награђиваним кратким филмовима *Кратки животи* (2018) и *Диван дан* (2019).

Ђорђе Косић

Успаванка за Алексију Рајчић

ЛИЦА:

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ
ХОР ЖЕНА
ХОР МУШКАРАЦА

Радња комада дешава се у шумадијским крајевима, у неко не тако давно време.

Текст је награђен на Конкурсу Стеријиног позорја за савремени домаћи драмски текст, 2019.

Остави то, Еуримаше! – одби Пенелопа. – Моје чари узели су ми богови оног дана кад су Аргивци отпловили према Илију, а међу њима и мој муж Одисеј. Да, кад би се вратио, опет би синула моја слава, све би било лепше и боље, али те наде више немам.

Хомер, *Одисеја*

1. ДОДОЛЕ

Грми и сева, спрема се пролећна олуја.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Чекам, чекам.
Свака жена мора и треба
Да чека бољитак,
Дете, срећу, крај свог века
А најважније од свега
Да чека свог човека.

МЕШОВИТИ ХОР:

Небо се ломи и мрви,
Ој додоле!
Прашина се подигла
Ој додоле, ој божоле![1)]
Пред кућом на довратку
Ој додоле!
Алексија седи сама
Ој додоле, ој божоле!
Црне је мисли море
Ој додоле
Да л' ће прво пасти киша
Ил' ће прво пасти крв
Да л' ће да је љуби момак
Или ће је гристи црв
Ој додоле, ој божоле!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Чекам чекам
Да прође човек на коњу липсалом и тражи чашу воде
За себе и коња, два коња липсала на мом прагу.
Чекаћу још мало, можда дан, два
Свака жена мора и треба
Да чека свог човека.
Јер њена воља је слаба
А њен живот је крт.
Ако нема човека који је хоће,
Најбоље да чека смрт.

МЕШОВИТИ ХОР:

Ој додоле
Да л' ће прво пасти киша
Ил' ће прво пасти крв
Да л' ће да је љуби момак
Или ће је гристи црв.
Ој!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Тако бих желела желела
Да прође некакав младић и на ограду наслони голу браду
И чека да оборим поглед а ја га гледам кроз јару
Која поиграва као дим дувана мог оца на прозору ноћу
Кад сви спавају а ја се правим да сним
А он пуши и све усмрђује својим дуваном што очи штипа
И гледа у мене и скоро чујем његове мисли
Да му није женско требало, женско
Које седи пред кућом кад на земљу падне јара

1) Архаичан израз, хипокористичка варијанта ословљавања Бога.

И избија јој румен из наговештених недара
И чека и чека
Човека.

ХОР МУШКАРАЦА:

Моја ћерка да је пас, барем би лајала
Уместо да језик плази на друм
А очи јој само на мене кевћу
Да је крава, не би залуд стајала
Већ би пасла, и млеко давала
Да је мачка мишеве би ловила
Да је овца руно би јој расло
А не овако, а не овако
Јада шако.

ХОР ЖЕНА:

Ћерка моја да је облак, могла би отпловити
Да је киша, могла би одлутати
Да је цвет, могла би се осунчати
Да је камен, бол јој не би мог'о ништа
Да је камен или стена или шака песка барем
Ал' родила се као жена.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Чекам да не слушам оца како пљуцка дуван
Како кроз зубе вуче ваздух јер је незадовољан
Чекам да не слушам мајку како дише забринуто
Чекам да не слушам брата како ноћу дахће
Чекам да не слушам бабу како умире
Ој додоле, додоле
И да не слушам како цели дан понавља:

ХОР ЖЕНА:

Алексијо Рајчић, унучице мила
Четири ћеш чекања чекати до умирања
Прво чекање док си у гнезду свом,
Друго чекање док си у гнезду туђем,
Треће чекање кад те избаце из оба,
Четврто чекање да стигнеш до гроба.

МЕШОВИТИ ХОР:

Да л' ће прво пасти киша
Ил' ће прво пасти крв
Да л' ће да је љуби момак
Или ће је гристи црв
Ој додоле, ој божоле!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Чекам да не видим оца како одвраћа поглед,
Чекам да не видим мајку како посматра ме бојажљиво
Чекам да не видим бабу како чека
Да умре и сви чекају да умре,
Ој додоле, додоле,
Док она стално понавља:

ХОР ЖЕНА:

Алексијо Рајчић, унучице мила,
Четири ћеш чекања чекати до умирања
Ко чека дочека, ал' ти нећеш дочекати.
Ал' ти нећеш дочекати.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Чекању ће доћи крај
Бар чекању првом
Да одем из дома
Ој додоле, додоле.

ХОР ЖЕНА:

Алексијо Рајчић, унучице мила,
Четири ћеш чекања чекати до умирања
Ко чека дочека, ал' ти нећеш дочекати.
Ал' ти нећеш дочекати.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Чекам момка да ме гледа
Ој додоле, додоле!
Одострага или спреда
Ој додоле, додоле!
Мушка рука
Мени излаз
Крај свих мука
Ој додоле
До до ле.

Почиње киша, тек понека кап, али крупна, тешка, као да падају ексери.

БАБА:

Алексијо Рајчић, унучице мила,
Успеле ти додоле! Свуда тече вода.
Унучице мила, ако си се питала
Што патиш и патићеш
Знај твоја је кривња:
Јер си женског рода.
Јер си женског рода.

Баба умире. Хорови и Алексија поскакују од среће.

СВИ:

Ми идемо преко гроба, преко гроба
Ој додоле! Ој божоле!
А облаци преко неба, преко неба
Ој додоле! Ој божоле!
Једна уста да се хране, једна мање
Једна мање да говоре, ој божоле!

Појављује се Стамат. Алексија и Хор жена га гледају.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Ето мени мог човека,
Ој додоле! Ој божоле!

ХОР МУШКАРАЦА:

Имате ли чашу воде?

СВИ:

Ој додоле!

2. СВАТОВСКА

ХОР ЖЕНА:

Алексија, кћерка моја, од среза моравскога,
Бацила је очи гараве,
На Стамата, дрипца локалнога
Пси авлијски мрзеше га страшно
Пси авлијски, а камоли људи
Гледала га, дрипца локалнога
Да га узме за љубљеног мужа.

ХОР МУШКАРАЦА:

Знам ја шта је добро за зеницу ока мога
Ћерку мога, мог срца големога.
Нек се узму!

ХОР ЖЕНА:

Кад улицом иде, он једнако пљује
Пије, смрди, мајку бије
И на сваком прагу у дом завирује
Прек, нагао, омрзнут од свих,
Тако гадан да то неће да стане у стих.
У рану зору пијан, као мечка ходи
И смрдљиве ноге пере у изворској води.

ХОР МУШКАРАЦА:

Али има кућу барем
И две здраве руке
И два здрава ока. Нек се узму!

ХОР ЖЕНА:

По крају се прича да наситно краде,
Све уме да узме, а ништа не даде.
Ко кочијаш псује, изјелица грозна,
Какву и дете може одмах да препозна.

ХОР МУШКАРАЦА:

А камоли ја! А камоли ја!
Погледу страшном мом, и оку мом мрком
Не може да утекне ни црн вранац трком!
Ни Стамат, тај младић, није ми промак'о!
Истина, прек је, можда мало пије,
Ал' има ли неког данас да то није?
Нек се узму!

ХОР ЖЕНА:

Боље да је сама, него да јој
Такав човек срце и нос слама.

ХОР МУШКАРАЦА:

(*Наставља, занет*)

Нек се узму!
Јер оку мом мрком не може да утекне ни јастреб, ни соко
Појурим га, он пође високо
Ја полетим више!
Птицо глупа, пре ћеш од кише
Да утекнеш него мени
И оку мом мрком
И мишици чврстој
И обрви густој
И накостреше̄ном брку
Видиш зеницу ока мога мрку
Је ли, соколе, птичурино глупа, је ли, задавићу те, шију ћу ти сломити, соколе, ти пернати двоножни топлокрвни кичмењаку који полаже јаја, ти закржљали птеродактилу, ти ништарију, ниси ми ни до колена, ништице једна, мрцино.

ХОР ЖЕНА:

(*као малом дете̄ту*)

Јесте, драги, јесте.
Боље да је сама, него да јој
Такав човек срце и нос слама.

ХОР МУШКАРАЦА:

(*буса се*)

Једном сам приликом љут баш био страшно
Кад син је мој из обести испросипао брашно
Узех га у руку своју мушку, снажну
Да покажем му лекцију и битну и важну!
Лупих му шамар, па још један приде
Ej милине како дланови ми бриде
Он поче да скичи, дерња се и плаче
Ко да није човек, већ магаре да њаче
Уваљах му на то у брашно главу
И рекох му:

(*апа̄рте̄, озбиљно*)

хоћеш комшије да нас чују па да виде каква си пизда, је ли, сине?

(*наставља као раније, занесено*)

А њему од суза у брашну грудвица од теста оста
Ал' тад дрекну жена моја. Молим те! Доста!
И ја преста'.
Па дохватих њену главу, забих је у брашно
Она и њен син цмиздре ко вампири бели
А мене то загрцну па ме развесели

Смејем се гласно ко коњина снажна
Знам у срцу своме
Да сам прави отац
И фигура важна!
Јер истрајао сам у томе да им се
У кортекс малог мозга уреже
Порука и мудрост за сва времена:
(*Значајно*):
Да не урлају кад сам пијан.
(*Поносан је на своју мудрост.*)
И зато:
Нек се узму!

ХОР ЖЕНА:

Боље да је сама, него да јој
Такав човек срце и руке и ноге и нос слама.

ХОР МУШКАРАЦА:

Да је сама? Па да пукне брука?
Да пита народ: има ли брата
Оца
(*размишља коїа ту још има*)
Оца има ли?
И није обичај!
И како она то сме!
Зар нису отац и брат
Нашли неког да јој буде сват?!

ХОР ЖЕНА:

И мајку има.

ХОР МУШКАРАЦА:

Зар брат и отац нашли нису
Неког да јој меси сису?

ХОР ЖЕНА:

И мајку такође можда има.
Само јој је мајка чудна
И некад главом трза
И главом је трзала кад је Алексија мала
Са ораха пала
Јер орах је пукао
И она је одрала колено и лице и руке
Па ју је отац дуго, дуго
Све до зоре
тукао.

ХОР МУШКАРАЦА:

Стално ти, престани, жено, више, са тим твојим бапским причама, хоћеш ли већ једном зачепити ту своју зјапећу јаму бездану (*слади се*), језичаро, краво, погани једна, псето, остатку, гнусобо, измету.
(*Прочисти ґрло мало, после овоґ ужитка.*)
Нека се узму, живели младенци!

ХОР ЖЕНА:

Боље да је сама него да јој такав човек срце и
Руке и ноге и нос слама!

ХОР МУШКАРАЦА:

Јест, боље да је сама, али жена сама је као кафа без филџана
Или пас без зуба или птица без крила или као трешња која рађа
А нико је не једе и не бере
И онда нико ту коштицу не мож' да исере
И да из говнета тог красног
Израсте дрво пуно плода сласног!
Гле, лепе ли метафоре!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Јасно је, ипак, да ти своју проблематичну ћерку
Радо желиш да скинеш с врата
Зар не, тата?

ХОР МУШКАРАЦА:

Неко нешто рече?...
К'о да мува зује или нека птица из мог несна?...
Но, на ствар:
Живели младенци! Весеље! Песма!
А из џепа мога
Златници нек лете, нек свира се живо,
Да кроз песму од овог брака
Направи се нешто друштвено прихватљиво!

ХОР ЖЕНА:

Боље да је сама, него да јој
такав човек срце и нос слама!

ХОР МУШКАРАЦА:

(*надјачава мајку*)

Алексија је поникла к'о јабука од злата
И прошла је радосна кроз свадбена врата.
Стамат њен румен, очију ко неба ведра,
Сакрио је, као птиче, у мужевна недра.

ХОР ЖЕНА:

(*надјачава*)

Боље да је сама, него да јој
такав човек срце и нос слама!

ХОР МУШКАРАЦА:

(*још гласније*)

Алексија, душо, од доброга рода,
Нек ти буде среће и брачних згода!
Обилато порода, њих четрнаест једно
Све испод тога јадно је и бедно!

ХОР ЖЕНА:

(*дере грло*)

Боље да је сама, него да јој
такав човек срце и нос слама!

ХОР МУШКАРАЦА:

(*суверено надјачава мајку*)

Стамате, јуначино, зеница си ока,
Ти си од сад пастир
Алексија твоја стока!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Не буним се ја.
Кад одем одавде пењаћу се на орахе по цели дан
И све ће бити широко
И плаво, плавље још!
А можда он и није
Човек тако лош.

3. ЕПСКА ЈУНАЧКА

ХОР МУШКАРАЦА:

Прве брачне ноћи повео сам Алексију
И дао јој маску
И дрвену даску
Да изврши пљачку.
Све је ишло добро
Јер све иде добро
Кад Стамат пљачку води.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Све је ишло добро
Исувише добро
Нисам се никада тако смејала
И кад смо улазили и кад смо излазили и кад смо трчали.
Смејала сам се и томе што се Стамат чудио што се тако смејем
А било је тако лепо ићи где год и радити шта год ти воља.

Већ те ноћи прве
Показала сам спретност већу него он
Који ишао је тромо и бучно као слон
Спотак'о се гласно, пробудио бабу,
После тога кривио своју срећу слабу.

ХОР МУШКАРАЦА:

Није се баш сналазила, те ноћи прве
Крочила је плашљиво и превише пажљиво
Тобож да би била тиха
Та женско је то
У ње је срце као у зеца
Ал' научићу је добро:
Ми мушкарци смо очеви
А жене су деца.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Другог брачног дана,
Узе ме у чаршију
И даде ми маску
И дрвену даску
Да вршимо пљачку.
Провалисмо у стан
Старог капетана
Који би поживео ионако
Дај боже још пет-шест дана

Напунисмо торбе, џепове и кесе
Кад ето капетана, виче:
На тргу ће да вас бесе!
И дрвеним штапом узео да млати
По Стаматовој глави: Ето ти га, на ти!
А Стамат се препао,
О тепих се саплео
Главу је ударио,
Калауз изгубио,
Ногом чашу сломио,
На стакло се посекао,
Крв по поду искапао,
На крв се оклизнуо,
Па опет главом ударио,
Мараму изгубио,
Почео да јеца,
Замало се убио.
А ја видех свећњак
Сребрн, леп и тежак,
Сија се и бели као господски зуби
Узех га у руку, па капетана уби'.
Ионако не би дуже од пет-шест дана.
(*застане, прасне*)
Па шта? Шта, није заслужио?
А какве везе заслуге имају са тим?
Већ – коме шта допадне.
Њему је допало да буде капетан
А мени је допао свећњак.
Ха! Смејем се у лице правди.
Да је има,
Исто би по рођењу било дато свима.
Ха!
Смејем се у лице правди и свима
И у лице Стамату који једва види где је
Придиже се, избезумљен гледа мртвог старца...

ХОР МУШКАРАЦА:

А она се смеје.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Нисам се никад тако смејала.
Смејала сам се тако гласно
Да сам сасвим угушила глас кајања.

ХОР МУШКАРАЦА:

Смејала се и кад смо улазили и кад смо излазили
и кад смо трчали
Смејала се и томе што сам се чудио што се
толико смејала
Смејала се и томе што је убила старог капетана
Каже: стар је, и тако би умро за пет-шест дана
И смејала се, смејала
Још због нечега,
Боље, курва, да не каже због чега.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Јер си већа жена него твоја жена.

ХОР ЖЕНА:

Јер си већа жена него твоја жена.

ХОР МУШКАРАЦА:

Боље, псето, да не каже због чег.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Јер уплаши те старац и нагна у бег.

ХОР ЖЕНА:

Јер уплаши те старац и нагна у бег.

ХОР МУШКАРАЦА:

Боље, несрећа, да ћути.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Може ли, теби, уопште да се укрути? Само питам, ипак ме прву ноћ водиш у варош, не кажем да покушаваш да надоместиш неки недостатак, али, к'о велим, ти си муж, ја сам жена, ваљда можемо отворено да разговарамо?

ХОР МУШКАРАЦА:

Мрзим те.

Станка.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

По изласку из стана старог капетана
Стамат, посрамљен својим срамотним искуством
Остави ми пазар и онако црвенећи посла ме кући.

ХОР МУШКАРАЦА:

Мислио сам тада да ћу је истући
И зато боље, велим, вуци се кући.
Жао ми било да је ударам тада
Био сам још млад и зелен.
Осим тога морао сам до кафане
А то није место за жене
Ни за кукавичке мушкарце
Само за јунаке и галамџије
Попут мене, хеј! Попут мене!

Алексија се зацени од смеха.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Јунака и галамждију Стамата ухапсише јутра
наредногa.

ХОР ЖЕНА:

Четири ћеш чекања чекати до умирања
Прво чекање док си у гнезду свом,

Друго чекање док си у гнезду туђем,
Треће чекање кад те избаце из оба,
Четврто чекање да дођеш до гроба.

ХОР МУШКАРАЦА:

Моја зла срећа, без сумње, опет.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Ухватили су га будалу
Јер се пијан хвалио у крчми
Како је уз маску
И дрвену даску
Опљачкао капетана усред бела дана
И то сасвим сам.
(*с īађењем*)
Фуј.

ХОР МУШКАРАЦА:

Пожаревац је град затвореника.
Исмевају ме
Да већа је жена разбојник од мене
А да сам ја већа жена од своје жене
Како ли су чули? Зар она им рече?

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Рек'о им је он
Кад довољно се напио
Ал' не сме да призна
Већ га понос пече.

ХОР МУШКАРАЦА:

Зар рекла им је, курва?

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Помислих тек сам нашла мужа а већ га нема
Помислих и шта ће рећи отац, брат и мајка
Знају да ме узео лопужа
Ал' не да толико је бедан
Смејали би ми се
То нисам могла да трпим.
Зато пођох по чаршији
Да раширим причу
И одох на суђење
Да раширим причу
А у причи га јунаком направих
Да ослободе мог Стамата.
Он ће бити захвалан
Чуваће ме као мало воде на длану
И по ноћи и по дану!
(*Сведочи*)
Често муж ми земљу прехођаше
Јали хода јали вранца јаше
А вранац ја какав ли је грдан!
Он му пиво и ракију даје
И са њиме пирује у белије двору
Свака сељака он дарива новцем
Баца злато, као да је блато
Све му злато од поштеног рада!
А гадови клевете смислише
Измислише, да му главе дођу
Стаматово богатство да глођу.
А он поштен, у ћелији рида
Књигу чека, књигу љубе своје
А кад књига у ћелију тавну
(Проветрену слабо и штрокаву)
Дође најзад мужу јуначкоме,
Тада Стамат књигу проучава,
И словце свако очима целива,
Мало сриче, али ипак чита
Уд'рише му сузе од очију.
Књига та је од верне му љубе – мене!
Она вене, чека... на прозору стала

И потоке лучи из сузног канала
И свакога дана се пита
Где је драги?
Да ли књигу чита?
Хлади му се
Пита
Она коју воли коју стално тражи ја то запечем мало дуже да буде хрскаво
И тајна је у томе да ватра буде довољно јака и да не буде превише фила
Ко те невиног затвори
Ој
Мужу мој.

ХОР МУШКАРАЦА:

И помаже прича
Уз недостатак доказа
И кесицу дуката
Од крађе добијених
Пустише ме кући
Кући мојој
А она насмејана
Мисли ја не знам
Шта о мени прича ваздан.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Дошао је као посран
И црвен у лицу
Насмејах му се
Јер је тако глупо пао
На сујету што је крао.
Насмејах му се у лице
Било ми је мало драго и што га видим
И рекох му баш лепо што си изашао
Баш си свиња.

ХОР МУШКАРАЦА:

Прво сам је ударио у лице, одмерено, скоро господски, надланицом, реакција је била задовољавајућа, али некако оскудна, *дéпареилле́*, скоро па сиромашна. Зато сам је повукао за косу и ударио јој још један шамар, овај пут дланом, онако тешко, сељачки, вративши се тако својим коренима. Ухвативши је за косу, вукао сам је мало по соби, она је толико јаукала да сам се разјарио и шутнуо је двапут у ребра, и онда још једном, исто у ребра, па сам је гурнуо да је главом ударила у зид. Није ми нешто било то доста, било је некако половично, па сам је песницом ударио у стомак, нисам баш ни сигуран колико пута, али довољно да ме запамти.

Па да види следећи пут шта ће.

АЛЕКСИЈА:

И док ме је тукао тукао
Ја сам се питала питала
Зашто ме туче сада када коначно радим оно што је одувек требало
Радим све за њега
Онако како је док је света и века
И како би требало да буде:
Жена чекала мужа
Чекала чекала.
А он ми је одговорио
Тако што ме је тукао тукао
А онда… још горе ствари радио.
(*Дуга пауза*)
И сетила сам се из неког разлога своје мајке
Док ме је вукао за косу по соби
Моје миле мајке
Што некад главом трза
И што главом је трзала кад сам као мала
Са ораха пала
Јер орах је пукао

И одрала сам колено и лице и руке
Па ме је отац дуго, дуго
Све до зоре
тукао.
(*Пауза*.)
А Стамат је сутрадан
Опет украо
Овај пут без мене.
Да ли од нервозе или јер му фали женска рука
Или јер су га болели зглобови од удараца кад ме је тукао
Одмах су га ухапсили
Овај пут заозбиљно.

4. ЉУБАВНА

ХОР МУШКАРАЦА:
Лице ти је бледо, моја мила
Поглед мутан и пуст
Коса ти је замршена, моја мила
Опустела, замршена.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Да ли негде кренути
Да л' бих опет чекала
Чекала, не дочекала
Јер туђе ми ово гнездо
У старо не могу,
Остаје – у неко ново!

ХОР ЖЕНА:
Заљуби се Алексија
У ковача сеоскога.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Омиле ми, јагодо.

ХОР ЖЕНА:
Ковач јој је рекао:
Ја те не бих тукао
Кад би са мном пошла.
Тако јој је рекао.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Омиле ми, јабуко.

ХОР ЖЕНА:
Пођи са мном
Волећу те.
И пођи је хтела
Ал' је ковач дознао
Да је мужа имала.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Омиле ми, мила крушко.

ХОР ЖЕНА:
А ковач се увредио
Што за њега није чиста
Што за њега прва није.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Помислио је то без извесне аутоиронијe
Јер он је лежао са овом и оном
Па ни приближно није био "чист"
Ал' мушкарац је семенкица
А жене су зделица
Зделица се упрља
А семенкица проклија

И живот нови доноси.
А то је свакако чистије и племенитије од једне прљаве зделице и ако ћемо искрено није се ковачу допадало да се суочава са љубоморним мужем који је притом некакав криминалац и шта би на све то народ рекао?
И ништа није помогло
Да престане да се љути.
Али прво ме је појебао.
Па је тек онда све то рекао.
И отишао.

ХОР ЖЕНА:

Остави је ковач, мило моје,
Остави је ковач.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Омиле ми, јагодо,
Омиле ми, јагодица,
Омиле ми
Комшијско девојче.
Ама ми ју, јагодо
Ама ми ју, јагодица,
Ама ми ју
Други преотеше.

ХОР ЖЕНА:

Ама ми ју
Други преотеше.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Добро.
Нема смисла туговати
А пре свега нема кад.
У ново не могу,
Остаје – у старо!

ХОР ЖЕНА:

Алексија хтела кући
Па се брату поверила
Брат ју је прекорио
Брат је мајци рекао
Мајка ју је прекорила
Мајка рекла оцу
Отац ју је прекорио
Да то тако не треба
Мајка ти је чекала
Баба ти је чекала
Њена мајка чекала
Њена баба чекала
А која не чекала
Та и не дочекала.
Алексија одлучила
Да мужа свога чека
Да мужа свога чека
Да мужа свога чека
Године су пролазиле.

ХОР ЖЕНА:

Четири ћеш чекања чекати до умирања
Прво чекање док си у гнезду свом,
Друго чекање док си у гнезду туђем,
Треће чекање кад те избаце из оба,
Четврто чекање да дођеш до гроба.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

А онда се вратио.

ХОР ЖЕНА:

И трећем чекању је дошао крај.

ХОР МУШКАРАЦА:

А онда сам се вратио.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

А онда се вратио.

Стајао је на вратима. Кап зноја му је текла низ образ. Сећам се да нисам ни устала да га дочекам. Знала сам шта следи.

ХОР МУШКАРАЦА:

А онда сам се вратио.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

А онда се вратио.

У данима кад сам чекала да се врати, чекала, чекала, кад би прошло подне, знала сам да се тај дан неће вратити, јер затворенике пуштају рано ујутру, и у том тренутку сам се осећала… добро. Мисли су ми лутале ка неком давном, измишљеном времену, када је све било добро, дрвеће је било веће, облаци даље, а моје руке мале, мале, нежне, беле, дечије…

ХОР МУШКАРАЦА:

А онда сам се вратио.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

А онда се вратио.

У тренутку када је ступио преко прага, са капљицом зноја која се већ спустила до браде, сетила сам се, једном, кад је све било добро, кад је дрвеће било веће, облаци даље, а моје руке мале, мале, сетила сам се како сам тим малим рукама дохватила зделу млека са стола, некако сам успела, и целу сам је попила, и било је слатко и топло и цурило ми низ браду, а знала сам да ће ме отац открити, и знала сам шта ће уследити, али та зделa млека била је превише бела, превише топла, превише бела, да одолети нисам могла, одолети нисам хтела.

ХОР МУШКАРАЦА:

А онда сам се вратио.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Да, вратио се… И ударио ме. Па опет. И опет, и опет…

ХОР МУШКАРАЦА:

И опет, и опет, и опет…

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Иако сам чекала.

ХОР ЖЕНА:

Иако је чекала.
Препукло јој нешто
Испод лепог лица.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Огрубелог временом.

ХОР ЖЕНА:

Изменило јој поглед.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

У поглед лудака и убица.

ХОР ЖЕНА:

И када је завршио…

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Када је завршио…

ХОР ЖЕНА:

У двориште изашао…

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
У двориште изашао…

ХОР ЖЕНА:
Цигарету запалио…

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Љут дуван удахнуо…

ХОР ЖЕНА:
Ка зиду је погледала…

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Ка зиду сам пришла…

ХОР ЖЕНА
Са зида је скинула.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Са зида сам скинула.

ХОР ЖЕНА:
Напуњену кубуру.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Напуњену кубуру.

ХОР ЖЕНА:
У груди му пуцала!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ
У груди му пуцала!

ХОР ЖЕНА:
У.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Груди.

ХОР ЖЕНА:
Му.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Пуцала. Бум.

ХОР ЖЕНА:
Мужа.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Свога.

Алексија чека да Жене заврше реченицу,
али оне се уштежу.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:
Убила.
Бум.

5. ТУЖБАЛИЦА

ХОР ЖЕНА:
Мила мајко паде Стамат
Joooooj
Уби куја сина мога
Ко ће мајци новце дати
Ко ће врата обијати
Ко ће старце препадати
Комшије нам поткрадати
Joooooooooj

О Стамате, домаћине
Глуп си био, драги сине
Мајку стару оставио
Без пензије
Јој.

ХОР МУШКАРАЦА:

Мила браћо паде Стамат
Јоооој
Уби жена мужа свога
То се не сме сем овога:
Муж да своју жену бије
И понекад да убије
Јооој!
Ој Стамате, разбојниче
Глуп си био, го од голе,
О покојном све најбоље
Ако буде добре среће
Праве вере на пролеће
Извући се она неће
Донећемо на гроб цвеће
Ако буде вере, среће
Извући се она неће
Извући се она неће
Јооооој!

ХОР ЖЕНА:

Убила је мужа свога
А да срање буде веће
Он је неком био син
Могао је бити мој!
Ако буде вере, среће
Извући се она неће
Извући се она неће
Јооооој!

ХОР МУШКАРАЦА:

Да јој се суди!

ХОР ЖЕНА:

Да јој се суди!

ХОР МУШКАРАЦА:

Праведно, ал' строго!

ХОР ЖЕНА:

Казна бар од четврт века!

ХОР МУШКАРАЦА:

Још би боља била смрт!

ХОР ЖЕНА:

Још би боља била смрт!

ХОР МУШКАРАЦА:

Алексија Рајчић, у одбрану твоју, имаш ли
да кажеш реч коју?

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Кубура је била окачена о тај зид од када сам ушла
у ту кућу.
И то није редак случај. Заправо, уобичајен у
домовима, скоро у сваком.
У своју одбрану имам да кажем само ово: пљујем
на ваш закон.
Пљујем на ваше домове, на вас мушкарце.
Пљујем на вас жене.
У одбрану само ово чућете од мене:
Ако буде вере, среће,
Жртве ће бити све веће,
Можда и засија нада
Кад сваки муж од метка страда.

ХОР ЖЕНА:

Мила мајко, каква луда!
Не каје се, не плаши се!
На смрт! На смрт!

ХОР МУШКАРАЦА:

Мила мајко, каква курва!
Опире се, пркоси нам!
На смрт!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Мила мајко, паде Стамат
Не кајем се, мила мајко
Осим можда, мила мајко
Што га раније не покосих.
Јооооооj!
(*Мук*.)
На смрт нека буде.

6. РЕВЕНА

ХОР ЖЕНА:

У Пожаревцу, у казамату,
Окружена са сто жена
Свака мужа уморила
Ал' се није уморила.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Хладно је. Камен хладан. Шипке хладне.
Руке хладне.
Рекли су: нек глава падне. На смрт! На смрт!
Још боље.
Бацише ме у тамницу.
Камен хладан. Шипке хладне. Руке хладне.
Ал' лако пада чекање.
Певају и играју.
Мени песму посветиле.

ХОР ЖЕНА:

Жено, женице
Ми смо твоје дружбенице
Свака мужа убила
Злотвора изгубила.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Лако пада чекање.
Јер иза ових решетака
Први пут сам слободна
Први пут ме гледају
Као да сам њихова.
Певају и играју.
Мени песму посветиле.

ХОР ЖЕНА:

Види, мужу, оно мало сунца
Би ли ишо ти мало до курца
Види, мужу, оно небо бело
Би ли наместио за кубуру чело.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Како ли ћу бити слободна тек
Када огласи се плотун и прекине ми век?

ХОР ЖЕНА:

Ајаој, Стамате, мој дугачки Стамо,
Ијао, црна земљо и зелена траво!
Ма ди ћеш, драги, твој ме курац знао?

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

(*прикључује се песми*)

Ајој, Стамате, мој смотани Стамо,
Ијао, бели облаци са плаветног неба,
Попио си кубуру, тако ти и треба!
Тако ти и треба!

ХОР ЖЕНА:

Тако ти и треба!

(*Весело, брже, ка врхунцу*)

Свака мужа уморила
Ал' се није уморила
Жено, женице
Ми смо твоје дружбенице
Свака мужа убила
Злотвора изгубила

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Ајој, Стамате, мој смотани Стамо!

ХОР ЖЕНА:

(*одговара*)

Ијао, бели облаци са плаветног неба!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Попио си кубуру, тако ти и треба!

ХОР ЖЕНА:

Попио си кубуру, тако ти и треба!

ХОР ЖЕНА, АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Тако ти и треба!

7. УСПАВАНКА

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

У затвору у Пожаревцу галами се много
Ал' ћути се пред јутро
Ћути из саучешћа.
Чекам, чекам
Плотун ми срце иште
Чекам, чекам
Губилиште.

ХОР ЖЕНА:

Чекала, чекала,
Жена чекала Смрт,
Чекала, чекала.
Ал' отац њен болом скрхан
Скрхан – што гледају га у вароши чудно.

ХОР МУШКАРАЦА:

Оно његова ћерка?...
С ума је, чујем, скренула.

ХОР ЖЕНА:

Дуката није жалио
Речи није жалио
Каза другим очевима
Како је његову ћерку
Која је чекала чекала
Муж тукао тукао
И муж био безбожан и нечовечан и безбожан
Поготову безбожан јер није довољно то што ју је тукао

А тукао ју је
Иако га је чекала.
Јавност се узбунила

Реч се проширила
И дошла до Краља
А Краљ је био милосрдан.

ХОР МУШКАРАЦА:

Вино пију по два побратима
На балкону накрај градског смрада
Једно јесте Краљу милосрдни,
А друго је Крститељ Јоване
Пошто су се напојили вина
Но да рече Крститељ Јоване
Краљ мудар чврсто нека влада
Али нек опрости народу кад страда!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Тако се бар причало
Док се Краљ лечио од мамурлука
А министар му рекао
Да народ ће га волети
И он је потписао
Обавештење ванредно:

ХОР МУШКАРАЦА:

Смртна казна да се преиначи!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Обавештење ванредно
Којим смрт одједном
Преиначава
У смрт у етапама постепено
Двадесет година затвора.

ХОР МУШКАРАЦА:

Ако случајно поживи можда и да изађе!

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Иако је мало вероватно
А можда и немогуће, ко то зна
Краљ свакако не
Није се још ни расанио.
Тако се то одиграло.

ХОР ЖЕНА:

Алексија се бунила
И плакала плакала
И грозне детаље додавала
И тврдила:

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Девојчице сам подводила
Крала и блудничила
И ожењеног зајахала
И попа узјахала
И коња појахала
И хајдуке крила
И Краља клеветала
Зар таква од Краља опрост да добије?

ХОР ЖЕНА:

Али Краљ није слушао
(Већ је вероватно неко
Ново вино и жене кушао.)

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

Зар таква од Краља опрост да добије?
Таква која ништа од Краља није хтела?
Ни од затворског чувара што шибом млати
Ни од Стамата ни од оца ни од брата
Таква која више није хтела
Ни од кога од мушкога рода
Хтела је само да јој заувек клоне глава

Да не мисли
И да спава.

ХОР ЖЕНА:

Ал' није могла да одбије
Опрост Краља
Чак ни да се убије.
Краљ је наредио
Да је држе на оку
Ту прљаву стоку
Јер ако би се убила
И опрост тако неотесано одбила
Народ би то могао да протумачи
Као знак непоштовања
Који урушава ауторитет
(Једног Краља)
Њега који дарива свога ближњега.

АЛЕКСИЈА РАЈЧИЋ:

А ја нисам хтела
Ништа више ни од кога
Сем од једне жене, име јој је Смрт.
Нек ми буде друга мајка
Драга Смрти, драга мајко,
Само да ми клоне глава
Да не мислим
И да спавам, безбрижно и уљуљкано
Без стражаревих погледа и шала,
Без брига, без знања, без мисли, без страха,
К'о на крилу твоме, мајко, кад сам била мала.

ХОР ЖЕНА:

(*нежно*)
Иш, облаци румени,
Не лутајте, склоните се
Месечина да је глади кроз решетке хладне.
Њену косу, лице, раме, ухо, ногу
Кад већ моје руке то не могу.
Иш, чувару затворски
Не чангрљај, не табанај,
Не цвокоћи, не шкргући,
Не тандрчи, не топоћи,
Спусти своје тешке капке,
Спусти своју тешку шибу
И тим санком својим чини
Да дете моје
Ноћас, барем
Спава у тишини.

КРАЈ

Пише > Жељко Јовановић

Драматуршка белешка

Лични печат

Одлуком жирија који додељује награду за најбољи домаћи драмски текст на Конкурсу Стеријиног позорја, најновији лауреат је млади писац Ђорђе Косић. Овај Конкурс потврђује да "Сцена" има континуиран и релевантан увид у савремену домаћу драмску продукцију, што редакцији омогућава да с приличном тачношћу констатује којим путевима се креће савремено домаће драмско стваралаштво.

У "Сцени" број 2/2019. објављен је текст овог писца *Сада није јули*, па се тако, на известан начин, успоставља континуитет његовог присуства у овом часопису, што нас још више учвршћује у уверењу да ће његово драмско стваралаштво доспети у видокруг домаћих позоришта, али и оних из окружења која прате збивања на нашој сцени, те да ће Косићеви комади убрзо доспети на позорницу.

Будући да писац не може побећи од свог стила, тако се и награђена драма *Успаванка за Алексију Рајчић* може окарактерисати као и његов већ помињани и објављени текст, "наглашеног отклона од типичног драмског израза". Наиме, и у новом тексту садржани су сви елементи драмског комада. Ликови су – за овог аутора карактеристично је да углавном има два лица – на разне начине мултипликовани, радња је развијена у складу с формом на којој писац инсистира, а радња и ове драмске приче, о страдању главне јунакиње Алексије, јасно је дефинисана и прецизно вођена.

У комаду *Успаванка за Алексију Рајчић* главана тема везана је за питање женских права, а у српској верзији – злостављање жена; дословно и симболички. Тема угрожености жена је у комаду обрађена уз многе осврте, цитате и парафразе, почев од оних Хомерових, преко народних епских песама, алузија на кафану као начин живота, па до, можда, и песме Бијелог дугмета, *Успаванка за Радмилу М*.

Успаванка за Алексију Рајчић је структурисана као античка драма; писана је у стиху или нешто слично стиху, одређеног је ритма ког се аутор успешно држи. Осим јунака, у драми су равноправни учесници и чланови хора – мушког и женског – с јасном поделом улога у намени. Мушки хор манифестује мачо став, доведен до ивице принципа мушког шовинизма, док

женски хор има изразито подређену ролу, одређена му је позиција нижег сталежа, али и глас разума, опомене и упозорења, баш као и обавештења намењеног главној јунакињи да, без обзира на то шта радила, њена судбина се неће променити.

О томе сведочи стих који се ритмично провлачи кроз драму:

Да л' ће прво пасти киша
Ил' ће прво пасти крв
Да л' ће да је љуби момак
Или ће је гристи црв!
Ој додоле.

Целокупним својим током *Успаванка за Алексију Рајчић* одвија се унутар ових стихова. Судбина Алексије, главне јунакиње комада – безмало монодраме, јесте да чека: на кишу и почетак живота или на убиство и крв која ће сигурно бити проливена. На крају ће Алексију, пре но што коначно буде одведена у затвор, њен Стамат, кога је толико желела, пребити, тако да ће главна јунакиња на концу дочекати смрт и црве. И то је, данас и овде, комплетан живот жене, и тај је живот увек исти, и вазда је неподношљив.

У основи, у комаду је реч о једноставном склопу догађаја који, стилизованим језиком и у форми слика које се смењују, прате судбину девојке жељне живота, која одраста у изразито патријархалном окружењу, с јасно дефинисаном улогом и одређеним друштвеним положајем, те њеној жељи да буде с вољеним човеком. Отац ће је удати за Стамата, богатог човека преке нарави и превејаног криминалца, који ће Алексију, која га је једва дочекала, прве брачне ноћи обасути – батинама.

Отуда је, у коначном исходу, у сартровском смислу, ово драма с тезом. Главна јунакиња драмске приче о српској породици у нестајању својим животом исписује унапред задати животни круг, али ће, када смогне снаге, једним хицем пресудити свом Стамату, и тако дати лични печат том кругу зла из кога нема изласка.

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 specing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране**, курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи псаус 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 италик*
- 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 specing: 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 (*Тешли 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 текстова: 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).

стеријино позорје

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

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