

Сцена

I/2013

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

Цена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2013.

Број 1

Година XLIX

ЈАНУАР–МАРТ

РЕЧ УРЕДНИКА	> 4
I/ ПОЗОРЈЕ–СЦЕНА–ТРАДИЦИЈА–ПРОМЕНЕ	> 6
Уредништво СЦЕНЕ	
Реч на почетку Позорја, 1965.	> 7
Слободан Селенић	
Десето Позорје, 1965.	> 8
Петар Марјановић	
Позориште и власт у Југославији (1944–1990): “друга страна медаље” – обрачуни и забране, 1990.	> 10
Владимир Стаменковић	
Позориште и коначно решење, 2001.	> 12
Иван Меденица	
Селекторова игра истине, 2005.	> 14
Милош Латиновић	
Утицај Стеријиног позорја и фестивала на позоришне токове у Србији	> 18
др Марина Миливојевић-Мађарев	
Шта се штампа, а шта изводи од савремене српске драмске књижевности	> 24
Милош Кречковић	
TRANS SCRIPT: Француска нова драма у ЈДП.	> 29
II/ ЕДВАРД БОНД	> 41
Интервју: Едвард Бонд	
Тачеризам, Биг брам, “Постојање”	> 42 (разговарала: мр Наташа Миловић)
Кратка биографија Едварда Бонда	> 47
Едвард Бонд	
Људи	> 50
мр Наташа Миловић	
Белешка о комаду “Људи”	> 73
III/ МЕЂУНАРОДНА СЦЕНА: ПАВИЋ У ПОЉСКОЈ	> 77
“Хазарски речник. Деца снова” – представа године у пољској	> 78
Ивона Клопоцка	
Задивљујућа машина снова	> 80
Јацек Копћињски	
Ловац снова из синагоге аутора	> 82
Матеј Роса	
Кад птица снова одлучи да свије гнездо у мојој зеници	> 87
Зоран Ђерић	
У позоришном лавиринту	> 91
IV/ ТЕОРИЈСКА СЦЕНА	> 98
др Агота Виткаи Кучера	
Вокална едукација студената глуме	> 99
др Маријана Прпа Финк	
Биомеханика Мејерхољда (II) Анализа кроз технике глумца на сцени	> 108
V/ АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА	> 116
Симон Грабовац	
Дружина А или радикална промена	> 117
др Милица Константиновић	
(Позориште и Ја)	> 123
VI/ ИСТОРИЈСКА СЦЕНА	> 131
Хенрик Јурковски	
Представе Божића у словенским народним позориштима	> 132
др Исидора Поповић	
У ком је претинцу историје остао Јоаким Вујић?	> 147



VII/ REFRESH: > 154

др Драгољуб Влатковић
 Натуралистички комад Бранислава Нушића
 "Иза бојних лећа"
**Далеко од власти,
 калдрме и правог живота** > 155

VIII/ СЦЕНА У РЕГИОНУ > 165

др Лука Кецман
**Критички осврт на последње две сезоне
 Народног позоришта Републике Српске** ... > 166

Исидора Радуловић
Крај сезоне у црногорским театрима > 174

IX/ КЊИГЕ / ГОДИШЊИЦЕ > 176

КЊИГЕ:
 Едвард Бонд, ЗЛОЧИН 21. ВЕКА > 177
 Данило Киш, ДВА ФИЛМСКА СЦЕНАРИЈА > 179
 Ивица Кунчевић, АМБИЈЕНТАЛНОСТ
 НА ДУБРОВАЧКУ > 182

ГОДИШЊИЦЕ:
 130 година од рођења Надежде Петровић
**Чувена сликарка и њено
 недовољно познато драмско дело** > 186

X/ НОВА ДРАМА / МАРИО ЂУЛУМ > 190

Биографија аутора > 191

Љубинка Стојановић
 Драматуршка белешка:
Марио Ђулум иза Шалтера > 192

Марио Ђулум
Шалтер > 194

РЕЧ УРЕДНИКА

Од овог броја, *Сцену* уређује ново уредништво, десето по реду. Чине га историчари и теоретичари српске драме и позоришта, пре свега, али и познаваоци светске драме и позоришта, професори на академијама драмских уметности, театролози и драматурзи, односно драмски писци, позоришни критичари и редитељи. Уосталом, ново уредништво најбоље ће се представити ауторским прилозима, односно кроз одабир тема и других аутора који у позоришној свакодневици препознају истинску позоришну уметност. Ако нису њени креатори, онда су они који прате догађаје, указују на најважније датуме и појаве у позоришној историји, односно на актуелност позоришне праксе.

Ново уредништво ће, баш као и сва претходна од покретања часописа 1965. до данас, наставити да прати позоришни живот у Србији, најзначајније националне и међународне позоришне фестивале. У овом броју, на самом почетку, налази се блок који је приредила др Марина Миливојевић-Мађарев, посвећен односу *Сцене* и Стеријиног позорја, променама концепције у дугогодишњој традицији. Кроз одабране текстове који су објављивани у *Сцени* током 40 година, уочљив је комплексан однос између часописа и институције која га је основала, али и видљиво сведочанство да је *Сцена* од почетка пратила све промене на Позорју и учествовала у њима, од фестивала савременог домаћег текста до фестивала позоришне уметности, у драма-

тичним променама у позоришту и друштву током седамдесетих и осамдесетих година, као и свим потоњим до краја прошлог века, али и онима које су уследиле у првој, па и у другој деценији 21. века. На то указује и текст Милоша Латинковића, “Утицај Стеријиног позорја и фестивала на позоришне токове у Србији”.

Ново уредништво је, дакле, логичан континуитет онога што је до сада било, можда и наговештај онога што тек треба да се деси у позоришном животу – отварање према новим идејама и ауторима, промовисање савремене драмске књижевности и позоришне уметности. У том правцу иде прилог Милоша Кречковића, посвећен пројекту “TRANS|SCRIPT”.

Сцена је била и остаје часопис за позоришну уметност. Ни један позоришни сегмент у том процесу не треба да буде запостављен. Од драмског текста до његове инсценације, односно постављања на сцену, дакле, драматургије, у пуном значењу речи, а потом и позоришне критике о самој представи.

Акценат је на оригиналним текстовима, пре свега, њиховом првом објављивању, домаћим ауторима, из Србије, али и преводима најзначајнијих савремених драмских писаца који се постављају на српским сценама, или које уредништво препоручује директорима и редитељима за играње.

Ексклузивно за први број *Сцене* у 2013, мр Наташи Миловић интервју је дао Едвард Бонд, најзначајнији

живи енглески драмски писац. Уз интервју, добили смо право да објавимо превод његове нове драме *Људи*.

На међународној сцени запажена је пољска представа *Хазарски речник. Деца снова*, која је настала на основу романа српског писца Милорада Павића. Представа је проглашена за позоришни догађај у Пољској, наишла је на одличан пријем код публике и побрала бројне афирмативне позоришне критике у Пољској, тако да смо одлучили да јој дамо посебан блок у *Сцени*, јер представља не само висок домет пољске позоришне уметности већ и афирмацију српског писца и, са њом, српске књижевности у свету.

АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА има два прилога: први – историјски, посвећен поетици једног од првих алтернативних позоришта у Србији, Дружини “А” (аутор Симон Грабовац), док др Милица Константиновић, селекторка 40. Инфанта, даје преглед актуелне алтернативне сцене у свету.

ТЕОРИЈСКА СЦЕНА представља једно поглавље из доктората Аготе Виткаи Кучера, “Карактеристике гласа и методички приступи развоју гласа у функцији професионалних активности” и једно поглавље из доктората Маријане Прпа Финк, “Значај и утицај биомеханике Мејерхољда (Гротовски, Барба, Брук)”.

ИСТОРИЈСКА СЦЕНА упознаје нас са представама о Божићу у словенским народним позориштима, тзв. вертепима, шопкама и батлејкама, објављивањем сту-

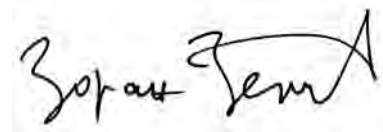
дије др Хенрика Јурковског, коју нам је овај истакнути пољски академик уступио за објављивање у *Сцени*. Следи текст др Исидоре Поповић посвећен Јоакиму Вујићу, поводом 200 година од првог извођења комада *Крешћалица*.

СЦЕНА У РЕГИОНУ, у овом броју, посвећена је премијерама у Народном позоришту Републике Српске (преглед две последње сезоне, др Лука Кеџман) и крају сезоне у црногорским театрима (Исидора Радуловић).

Следе прикази нових књига из области позоришта и, наравно, нова драма домаћих писаца. У овом броју објављујемо драму *Шалиер*, чији је аутор Марио Ђулум, драмски писац из Бања Луке.

“Прича је и даље иста. Сви смо у њој, на овај или онај начин”, како каже један од јунака Бондове драме *Људи*.

Дакле, нова *Сцена* је пред вама, поштовани читаоци, надамо се да ћете у њој пронаћи интересантно театролошко и драматуршко штиво.



Приредила > Марина Миливојевић-Маћарев

СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ – **Сцена** – ТРАДИЦИЈА – ПРОМЕНЕ

Овде изабрани текстови написани су током пола века излажења часописа *Сцена* и сведоче о комплексном односу часописа и институције која га је основала – Стеријиног позорја. *Сцена* је пратила и учествовала у променама на Позорју од фестивала савременог домаћег драмског текста до фестивала позоришне уметности. Драматичне промене у позоришту током седамдесетих и осамдесетих година *Сцена* и Позорје су верно пратили и рекапитулирали у 1990. години, после чега се позориште прелило на улице. Невероватно је како текстови стари неколико деценија асоцирају на савремена позоришна настојања и како се двоумице прошлости непрекидно сучељавају са темама садашњости. Добро је сетити се минулог рада у тренутку када *Сцена* отвара још један нови круг.

Реч на почетку Позорја



Генеза визуелног идентитета **Сцене** од оснивања до данас

Потреба за излагањем једног југословенског театарског часописа мотивисана је, у првом реду, чињеницом да међу нашим народима и међу нашим републикама није било оне комуникативности у корист међусобног сазнавања резултата и искустава у домену драма и театра, која би била од значаја за активнији развитак позоришног медијума у нас. Парадоксу да се у једном националном подручју наше земље редовно више зна о појавама у иностранству него у понеком нашем другом националном подручју допринела је и чињеница да су ретка узајамна међурепубличка гостовања позоришних ансамбала толико била подређена импровизацијама да се, на основу њих, не може говорити о неком дубљем понирању у суседске развојне токове драме и њене реализације на сцени. И чињеница да наша драмска дела не наилазе на предусретљивост издавачких предузећа – јер се драма у нас несумњиво радије гледа него чита – мада се у већој мери штампају стране драме него домаће, као и чињеница да се у позоришту једног нашег народа ретко или никако не приказују драме других наших народа, доприносе неупућености једног нашег театарског амбијента у активности драмског стваралаштва другог. Часопис за театарска питања, који би окупио на сарадњу театрологе, драмске писце и сценске уметнике свих наших народа и свих наших република морао би, у првом реду, да успостави међусобну комуникацију, у сврху откривања и решавања заједничких проблема наше позоришне уметности.

Није без значења чињеница да је иницијатива за покретање једног таквог часописа потекла од Стеријиног позорја, институције која је прва успоставила контакте међу нашим театарским ствараоцима својим такмичарским приказивањима најбољих драмских и сценских остварења у театрима из целе наше земље.

Уредништво, *Реч на почетку Позорја*, часопис *Сцена*, Нови Сад 1965, књ. I, бр. 1, 3–4.

Десето позорје

Слободан Селенић

Селектор Стеријиног позорја 1966.
и главни уредник *Сцене* (1970–74)

Ове године, интензивније него ранијих, кратковидо и не-смишљено, говорило се о нецелисходности Позоришних игара у Новом Саду. Како то није ретко код нас, о смислу једне институције говори се управо у тренутку када она прославља десети јубилеј и када је већ постало савршено јасно да је позоришни живот у Југославији готово немогуће замислити без тих петнаестак мајских или априлских дана, у току којих се прикаже десетак представа, одржи исто толико разговора и саветовања и макар стотину пута толико приватних сусрета позоришних радника из свих крајева земље. Довођење под сумњу целисходности Позоришних игара управо на дан њиховог јубилеја, може да се припише само несвесности и неодговорности оних који то чине, јер друге разлоге заиста је тешко наћи. Сасвим је лако, насупрот томе, наћи макар неколико ваљаних разлога због којих оне морају да се одржавају сваке године.

Стеријино позорје је једно од ретких институција које имају свој континуитет и перспективу за своју историчност и традиционалност. На жалост, без икаквог националног смисла за континуитет, нама је чињеница да нешто постоји већ десет година често довољан разлог да размишљамо о начину на који треба уништити оно што је годинама са муком, трудом и великим жртвама грађено. Разлози могу да буду најразличитији: позориште је увређено што није позвано на Игре, личност је увређена што није позвана на вечеру или што није у неком форуму Позорја, а сматра да је богом дана за овај посао, или се чини човеку коме се омогући јавно да говори како је за њега дошао управо онај прави, херостратски тренутак у коме треба да поруши храм.

(...)

Да бисмо разговарали о овогодишњем и будућим Позорјима натерани смо да констатујемо чињенице које су већ свима познате. Међутим, у своме развоју Позоришне игре у Новом Саду дошле су у фазу у којој је неопходно мењати пропозиције – инструменте којима Стеријино позорје може да утиче на развој позоришног живота код нас.

И даље, ван сваке сумње. Позорје мора да остане аниматор савремене домаће драме. Овогодишње Стеријино позорје, међутим чини ми се да је јасно показало да пропозиције не

Позориште и власт у Југославији (1944–1990): “друга страна медаље” – обрачуни и забране (Уводна реч)

Петар Марјановић

одговорни уредник *Сцене* (1970–1974)

главни уредник *Сцене* (1975–1989)

и главни и одговорни уредник *Сцене* (1990)

Размишљајући о садржају *Сцене* за 1990. годину, последњег годишта које припрема ово Уредништво, сматрао сам да је сазрело време за тему: *Однос позоришта и власти у Југославији од 1944. до 1990. године*. Она је, повремено и фрагментарно, обрађивана у југословенској театрологији, па је многим који се баве овим научним подручјем “отварање досијеа” у оквиру ове теме и суделовање у њеној обради било врста враћања дуга части. Разуме се, у оквиру једног броја часописа не може се обезбедити критичко научни прилаз “материји” и сматрати да се она коначно скида с “дневног реда”, али је у оваквој прилици неопходно сачувати слух за истину, и исто тако, осећање за меру.

Из мозаика текстова који су овде скупљени, надам се да се може наслутити да је у Југославији, после Другог светског рата, годинама изграђиван систем принуде, који би неумољво прорадио кад год је требало онемогућити неку, за власт неподобну позоришну представу. Тај “систем”, током развоја и у зависности од тренутне толеранције власти која је све време, у различитим нашим срединама, имала различите “аршине” приликом одмеравања подобности, добијао је увек нове нијансе – задржављући, на целом југословенском простору, исте основне особености:

Нема званичних, писаних докумената о службеној забрани позоришне представе;

Не зна се ни ко је иницијатор забране (...) Чак и у случајевима када се, после више година, сазна за неко име, помињана личност, по правилу “друг” тада на високој политичкој функцији, то енергично демантује;

Најчешће се не зна ко је послужио као “преносна полуга”, али се са разлогом наслућује да су то били “дворски уметници”, увек спремни да се “за отаџбину и партију” боре до последње капи – туђе крви.

На жалост, извесно је да су забране најчешће спроводила у живот управо сама позоришта. (...)

Настојао сам, зато, да се аутори овде објављених текстова што више користе провереним чињеницама, без обзира што су оне каткад биле непријатне за позориште, а каткад за власт. Верујем да су неки случајеви, на жалост, остали непознати Уредништву *Сцене*, а за неке од тих пра-

знаина има и моје кривице. Наиме, када се сасвим приближио рок предаје текстова у штампу, а упркос многим интервенцијама Уредништва, неки прилози нису стизали, схватио сам да сам, из појединих средина, позвао на сарадњу позоришне људе који су и сами учествовали у забранама у нимало часној улози “трансмисије” на релацији власт–позориште. Поука из овог искуства, бар за мене, неће изостати. Упркос свему, мислим да ће објављивање првог каталога забрањиваних представа у “новој Југославији” и анализе односа власти и позоришта од 1944. до 1990. године, подстаћи да се открију овде непоменути, случајеви и утврде нове нијансе тог односа.

У многим овде објављеним текстовима, често субјективно интонираним, откривени су подаци о судбини позоришних људи и позоришних представа досад непознати широј позоришној јавности Југославије. Ипак, у глобалној спознаји односа позориште–власт у раздобљу после рата остали смо у границама сазнања које смо слутили и пре овог тематског броја *Сцене*: да су често опаки људи и незналице доносили одлуке кобне и по позоришне људи и по позоришни живот у Југославији.

Петар Марјановић, “Уводна реч”, *Сцена*, Нови Сад 1990, XXVI, књ. I, бр. 2–3, 4.



Ликовно решење логотипа
Матјаж Випотник (1975–јун 1993)

Позориште и коначно решење

Владимир Стаменковић

Уметнички директор и селектор
Позорја (1977–1981)

Термин “политичко позориште” је непрецизан, нетачан, штетан. Уведен код нас у широку употребу 1981. пре свега посредством високотиражне штампе, делом по духовној инерцији, делом из неразумевања, делом у трачању за сензацијом, он замагљује и друштвену и естетску суштину највиталнијег тока нашег данашњег позоришта, оног у којем се, поновимо по ко зна који пут, политика схвата као нека врста модерне судбине. Помоћу те ознаке, јавности се намећу лажне дилеме, широм се отварају врата многим симплификацијама, разноврсним неспоразумима.

У средишту тог позоришта увек се налази људска судбина.

Оно, поред политичког, има и широку лепезу других аспеката, почев од поетског преко антрополошког до метафизичког, што се каткад види из неке појединачне представе, а постаје очигледније када тај позоришни корпус посматрамо у целини. (...)

Има ли се то у виду, открива се беспредметност залагања за “другачије позориште”, јер оно што се имплиците, дискретно оспорава, нипошто не спутава театар да иде другим путевима, да буде поетски, да у другом контексту осветљава антрополошки и метафизички моменат у људској ситуацији. Осим ако се не мисли на интимно позориште, на позориште одмарања, на позориште које је искључиво инструмент забаве. Па и тада, зашто би та два типа позоришта сметала једно другом? Пре ће бити да је проблем у томе што и то “другачије” позориште мора и само на довољно значајан начин да приказује људски живот. А како нас учи искуство, од свих позоришта најугроженије је оно које критички третира крупна питања политике и историје, говори о човеку ухваћеном у њихове маказе. Према томе,

енергично подржавање значајног тренутка нашег “политичког” позоришта само је израз бригае за његову будућност.

(...)

Када се залажемо за “политичко позориште”, за позориште разоткривања, не би требало да имамо на уму Пискатора, који је, како нас подсећају, рекао: “Бавимо се политиком да бисмо укинули политику!” Јер иза тог слогана није тешко препознати најромантичнији, најнеостварљивији од свих романтичарских снова: да је уметност у стању да преобрази стварност. Ваља да имамо на памети нешто неупоредиво скромније, скептичније: да позориште не сме послушно служити ниједном сну, већ да је дужно да с позиције разума, како каже Марио Варгас Љоса, критикује утопију, да нас опомиње шта се догађа када се сан о коначном решењу у историји остварује средствима тоталитарне државе.

Владимир Стаменковић, “Позориште и коначно решење”,
Сцена, Нови Сад 2001, XXXVII, књ. II, бр. 3–4, 66–67.

Идејно решење корица Владимир Николић



Селекторова игра истине

Иван Меденица

Селектор Стеријиног позорја (2003),
Уметнички директор и селектор
Стеријиног позорја (2004–2007),
покретач Међународног програма
Кругови и селектор Кругова (2004–2008)

(...)

Без жеље да се упуштам у темељну рекапитулацију домета и значаја Серијиног позорја у последњих 50 година, за коју и нисам довољно компетентан, хтео бих само, за потребе даље анализе, да поновим широко раширено мишљење да криза нашег најзначајнијег националног позоришног фестивала почиње распадом бивше Југославије. Ови спољашњи, политички догађаји, угрозили су, пре свега, једну веома важну културолошку и цивилизацијску премису Серијиног позорја – његов наглашено југословенски карактер – и створили велику кризу идентитета по питању “домаћег драмског текста”; да ли се он дефинише пореклом аутора, географским границама у којима је настао, језиком на коме је написан... Током деведесетих година, на Стеријиним позорју су вођени озбиљни разговори на ову тему, али они нису довели до задовољавајућег закључка.

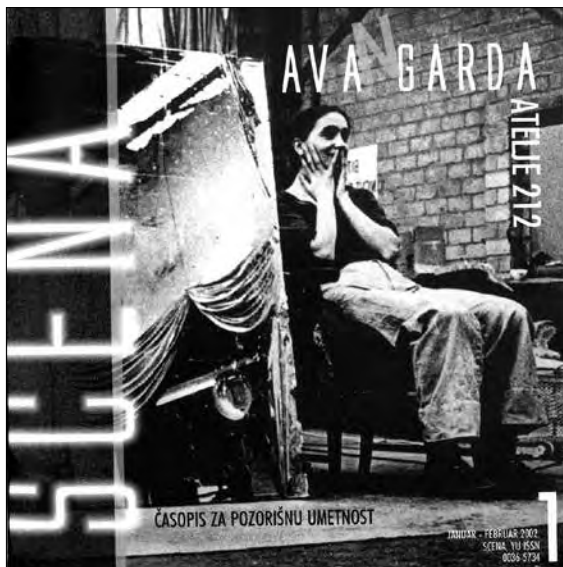
(...)

Питање које се овде прво постављало било је како обновити те критеријуме, како да Стеријино позорје поврати статус институције која промовише стварно најзначајније театарске уметнике. Решење тог проблема наметало се готово само од себе и оно се садржало у једној речи – интернационализација. Требало је искористити срећну и значајну околност да се неколико српских писаца изводи, и то са великим успехом, у светским позориштима; почело је с делима Љубомира Симовића осамдесетих година на француском говорном подручју, наставило се са делом Душана Ковачевића (тренд извођења његових комада у свету је, што би се рекло бирократским жаргоном, у успону), да би се, током деведесетих, промовисале и две младе списатељице: Милена Марковић и Биљана Србљановић.

(...)

Пракса позивања страних представа по домаћем тексту у такмичарски програм, почела је још деведесетих, али се интензивирала у последње три године, чему је, делимично, допринео и побољшан међународни статус наше земље. Оно што је апсолутно специфично за овај последњи период није само квантитативно присуство страних представа у се-

Дизајн Александра Савић (2002–2008)



лекцији, већ и квалитативно; другим речима, стране представе су се одмах издвојиле и почеле да тријумфују у свим главним категоријама (најбоља представа, најбоља режија, најбоља сценографија). Тај трилинг награда остварила је и мађарска поставка *Породичних њрича* 2003. и швајцарска поставка *Професионалца* 2004. године. Са оваквим скором, одмах је постало јасно, бар онима који су интелигентни, да на Стеријину награду више нико нема тапију, да се она не подразумева, да ју је, у таквом, међународном контексту, много теже добити него раније. Тиме је ефекат подизања критеријума аутоматски остварен.

(...)

Дубоко верујем да не само у позоришту, већ и у свим другим областима нашег друштва, једино поређење у ширим, интернационалним круговима може да поврати критеријуме, вредности и стандарде које смо погубили током деведесетих, у периоду када смо, под притиском спољне изолације, и сами подлегли самодовољности и локалном систему вредности. Резултати жирија у последње две године не би требало да буду повод за некакво мазохистичко, перверзно ликовање; они би, по мом најинтимнијем професионалном убеђењу, требало да буду снажан подстрек нашем театру да изађе из извесне стваралачке инерције у коју је упао. Тријумф странаца није, дакле, никаква казна, већ, напротив, подстицај. Ја верујем да је управо такав, пожељан ефекат постигнут код свих наших водећих уметника; само се медиокритети плаше поређења с јакима.

Поред овог естетичког судара (поређење домета у појединим аспектима театарског чина), интернационализација селекције националне драме има и другу, културолошку функцију о којој сам, такође, више пута говорио. Она би се састојала у увиду како се у другачијем културном контексту и позоришној традицији схватају, осећају и тумаче теме које артикулише наша национална драма, у којој мери оне постају глобалне, да ли имају неке аспекте којих ни сами нисмо били свесни. На основу представа које смо доводили, могло се закључити да је и ова функција остварена, јер нас странци, можда због оне вајне “дистанце”, често боље схватају од нас самих.

(...)

Ипак, од самог почетка сам осећао – можда и из властите мегаломаније – да овај ниво интернационализације програма не представља довољно концепцијско проширење, да је за фестивал с великим амбицијама тематска основа која се своди на српску и црногорску драму исувише уска, да су, дакле, потребне још неке промене. У поменутиим критичким анализама претходног периода у развоју Стеријиног позорја, тврдио сам да алтернативна традиција или иновација није аутентична, те да се традиција Фестивала може задржати иако се, у виду паралелних (пратећих) програма, уведу неке значајније иновације. Таква, значајнија иновација, уведена је одмах (2003) и то је било ОФ Позорје, које је већ наредне године добило инвентивнији и садржајнији назив – Кругови. Идеја Кругова била је, чак и онда када су имали друго име, да се наша национална драма и позориште доведу у шири контекст, да се преиспитују различити међународни (регионални, европски и светски), естетички и културолошки кругови којима припада и наш театар, да се траже везе домаће и светске продукције. Кругови су тематски осмишљени, тако да се сваке године мења тај естетички и цивилизацијски круг који се преиспитује.

(...)

Када већ, у складу с прокламованим стилем овог текста, играмо игру истине, онда ћемо, у вези са претходном темом, отворити још једно деликатно питање. Наслутио сам да постоји мишљење, у складу с пословичном српском паранојом, оном из драме *Балкански шпијун* Душана Ковачевића, да су Кругови нека врста тројанског коња, шпијуна-спавача, отрова с одложеним дејством чија је сврха да једног дана у потпуности прогутају и потисну селекцију националне драме... Правила игре истине траже да ту селекцију одлучно одбацим: такав обрт нисам планирао. Додуше, оно што може да се деси, а такво искуство већ имамо с гостовањем немачке представе *Америка* по Францу Кафки у Круговима прошле године, то је да се неки пројекат из овог програма доста издвоји у односу на селекцију националне драме. Међутим, ако се таква ситуација буде поновила или чак постала тренд, поготово у “сушним” годинама за



Дизајн Александра Савић



репертоар националне драме, то није ништа страшно; одакле се само извучи закључак да ће домети та два програма осцилирати, али то не би требало, бар ми се тако чини, да створи потребу за револуционарнијом променом... Наша национална драма, са интернационалним резултатима, пружа веома добру основу за озбиљан и амбициозан позоришни фестивал, за позоришну Вавилонску кулу.

Иван Меденица, "Селекторова игра истине",
Сцена&Театирон, Нови Сад и Београд 2005,
 XLI, бр. 1, 161–163.

Обликовање Вељко Дамјановић (од 2008)



Пише > Милош Латиновић

Утицај Стеријиног позорја и фестивала на позоришне токове у Србији

Фестивал Стеријино позорје од оснивања (1956) до данас, недвосмислено има вишеструк и битан утицај на позоришни живот у Србији. У овом тексту нећемо се бавити периодом пре распада СФРЈ, значајним за сферу утицаја. Бројни примери и констатације које ћемо навести да бисмо поткрепили тезу о важности институције и Фестивала Стеријино позорје, релевантни су и вероватно лако доказиви и за тај, много дужи период театарске историје, којим је “ председавала ” ова уметничка кућа, као и за репертоаре, наступе и свеукупну делатност позоришних кућа у свима републикама и покрајинама тадашње државе.

Стеријино позорје, свим сегментима свог деловања утиче и, што је значајније, несумњиво доприноси утемељењу референтних тачака театарске делатности. Организацијом Фестивала (кроз Фестивалски центар и међународну сарадњу), али и континуираним радом Издавачког и Документационо-истраживачког центра, те личним ангажманом и утицајем запослених и бројних сарадника из Србије и иностранства. Делатност се

протеже од најекспониранијег утицаја на актуелизацију репертоара позоришних кућа, преко устројства нове, концизне театролошке мисли (посебно младих театролога и драматурга), доприноса профилисању критике, те међународном повезивању позоришних стручњака, до едукације и анимације публике...

Утицај Стеријиног позорја можда је најочитији кроз сагледавање репертоара и белешке (извештај о погледаним представама) селектора Фестивала, везаним за дешавања у слабо експонираним и, понекад, с равнодушношћу помињаним “ провинцијским ” позориштима. Јасно се уочава жеља тих професионалних театарских кућа за репертоарском инвентивношћу и конкурентношћу у селекцији Фестивала, а у односу на театре у већим градским центрима попут Београда и Новог Сада. Видљив је – уколико су домети представе високи, и резултат је евидентан (позитивна критика у медијима или учешће на Фестивалу) – подстрек који омогућује и стимулише ансамбл на нове изазове, бољи

третман у средини у којој делује, а жељени резултат поготово утиче на бројнији одазив публике.

Најилустративнији примери јесу позоришта у градовима Сомбор и Крушевац. Реч је о двома, данас уметнички снажним и значајним театарским срединама, чији су театри своју потврду – “уметничку грамату” – добили на Стеријиним позорју (раније се то догодило и позориштима из Зенице / Босна и Херцеговина, Цела, Марибора / Словенија, Трста / Словеначко стално позориште / Италија, Битоља / Македонија)... Наступи хистриона из Сомбора и Крушевца на фестивалу у Новом Саду потврда су њиховог осмишљеног репертоарског опредељења и позоришног развоја. Представе Крушевачког позоришта *Генерали или сродство по оружју* Б. Пекића и *Проклетша авлија* Андрића (обе у режији Небојше Брадића) односно *Женидба и удаба* Стерије (режија Дејан Мијач), *Фишкар талантом* Јакова Игњатовића – Петра Грујичића (режија Душан Петровић), *Пушовање за Нани* Еугена III Кочиша (режија Љубослав Мајера) до *Ойсаге цркве Светиої сїаса* (по мотивима истоименог романа Горана Петровића, добитника НИИ-ове награде) и *Афере недужне Анабеле* Велимира Лукића (обе у режији Кокана Младеновића), само су неки од десет наслова изведених у интерпретацији глумаца из Сомбора на Позорју. Претходни списак необорив је доказ високих уметничких домета два ансамбла, дакако изван, како смо рекли, утврђених и признатих позоришних центара.

Добри, од многих примера, јесу и Народно позориште Кикинда са три фестивалска наступа (1995, *Ожалошћена породица* Нушића; 1998, *Камен за пог главу* Милице Новковић, обе у режији Мирослава Бенке; 2009, *Тит Андролик* Шекспира, у инсценацији Анђелке Николић), затим Народно позориште “Тоша Јовановић” Зрењанин (два наступа са представама *Херој нације* Ивана В. Лалића, режија Егон Савин и *Мршве душе* Гогоља, у адаптацији и редитељској инсценацији Љубослава Мајере). Последњих година на Фестивалу готово су редовни учесници театри из Суботице, На-

родно позориште/Казалиште/Nepszínház и Позориште “Деже Костолањи” (*Urbi et orbi* Јаноша Пилинског, режија Андраш Урбан, награђена Стеријиним наградом Округлог стола критике, 2007), као и Новосадско позориште/Ujvideki színház, са извођењима на мађарском језику (представе Јаноша Сиверија *Прилишомљавана*, у редитељском и сценографском кључу Кинге Мезеи и *Роки хорор шоу* Ричарда О’Брајена и режији Виктора Нађа).



Наступи и награде на Фестивалу Стеријино позорје омогућили су промоцију њихове средине, али и театра широм земље и у иностранству, а значајно је да је пажња усмерена и на остале представе у репертоару ових позоришних кућа. Квалитет наступа и коректан третман критичарских кругова према овим театрима истовремено су и подстицај за ангажман осталих, “малих” театара да афирмацију потраже осмишљеном репертоарском политиком и продукцијом, конкретно намењеном Стеријиним позорју.

У одређеном тренутку, афинитетом селектора, Фестивал је отворен за наступе дечјих позоришта и неформалних позоришних трупа, па је 1995. године (селектор Александар Милосављевић) играна невербална представа *Осврво – њлес аџома* (ауторски тим Ирина Гилић, Ненад Јелић, Анђелија Тодоровић) Истер театра Београд, али и остварење за децу *Мачор у чизмама* Игора Бојовића (режија Милан Карацић, Позориште “Бошко Буха”). Ово београдско позориште за децу и младе наступало је у званичној конкуренцији Фестивала и 1993. године представом Миодрага Станисављевића *Василиса Прекрасна*, а 1996. комадом истог аутора *Царев зајочник*, обе у режији Миодрага Карацића. Такав избор селектора неминовно је отворио и низ питања, пре свега о третману сценарија (*Осврво – њлес аџома*) у реализацији невербалних театарских пројеката у релацији и конкуренцији са класичним драмским текстом. Тај сегмент позоришног стваралаштва уважен је и, мада лични чин и одговорност селектора, подржан пре свега од оних који су прихватили чињеницу да се савремено позоришно стваралаштво више не заснива искључиво на драмском тексту, односно да различите врсте литерарних предлогака могу бити основ за театарско дејство, иако текстови немају класичне драмске елементе. Истина, отварање званичне селекције за наведене театарске куће, ад хок трупе и позоришта окренута другим жанровима и публици, почиње тек смањењем геопоетичке територије (дакле, од 1991), али то никако не умањује квалитет и значај ових представа тј. утицаја Стеријиног позорја на овај сегмент позоришног живота Србије.

У манифестационом смислу Фестивал Стеријино позорје, тачније један његов сегмент – Позорје младих – има посебан значај, јер омогућује младима, студентима глуме и режије пре свих, прве и озбиљне фестивалске наступе. Овај програм покренут је 1973, када су у држави постојале само четири високе позоришне школе, обновљен 2000, а данас обухвата све школе са екс-УУ простора, има селекцију и жири који чине сви

професори чије класе учествују на овом Фестивалу. Овакву такмичарску селекцију нема ниједан фестивал у региону.

Али, рекли смо, није само Фестивал Стеријино позорје тај који утиче на токове, ставове и промишљања међу позоришним посленицима у Србији. Часопис *Сцена* је извор свежих и другачијих теоријских и театролошких промишљања и студија о савременом позоришту и његовим сегментима – режији, драматургији, глуми – а Документационо-истраживачки центар је архива и место за најразличитија истраживања.

Издавачка делатност такође је значајна, а за ову студију истичемо неколико издања, попут књиге Јана Јанковича *Српска грама у Словачкој*, која на најбољи начин документује наведену тезу о веома доброј заступљености драма домаћих писаца у свету. Затим, две капиталне антологије приређивача Весне Језеркић и Светислава Јованова објављене под насловима *Историја и илузија* и *Предсмрћна младосћ* – које садрже драме настале у периоду од 1995. до 2005. из пера Виде Огњеновић, Душана Ковачевића, Небојше Ромчевића, Стевана Копривице, Горана Марковића, Светислава Басаре, Марије Караклајић, Биљане Србљановић, Милене Марковић, Милене Богавац, Димитрија Војнова, Угљеше Шајтинца, Филипа Вујошевића, Маје Пелевић... Поменимо и двотомну књигу приређивача и аутора Хаџи Зорана Лазина *Стерија – феномен времена 1806–1856–2006*. Библиотека “Драматуршки списи” доноси изабране критике наших познатих критичара Авда Мујчиновића, Слободана Селенића, Феликса Пашића и других, и представља не само “окамењено” сећање на представе које смо волели и које су дефинитивно трасирале пут нашег театра него и везу два позоришна света – онога из којег је све почело и овога сада.

Издавачка делатност је важна спона са театролошком литературом Европе и света, али посебан значај, јер је блискост језика у одређеном смислу диктат, има у односу на непосредно окружење, где се комади играју, углавном – без превода. У том контексту треба

издвојити књигу *Драмски текстови данас, у Босни и Херцеговини, Хрватској и Црној Гори*, која је настала као резултат рада на симпозијуму универзитетских предавача, театролога и позоришних критичара. Књигу је за штампу приредио Сава Анђелковић (Париз), а од бројних учесника објављени су прилози Наума Пановског (Вашингтон), Сибиле Петлевски (Загреб), Пола Луја Томе (Париз), Бошка Милина (Београд), Милоша Лазина (Париз), Радмиле Војводић (Подгорица), Љубице Остојић (Сарајево), Тање Милетић Оручевић (Мостар), Бориса Сенкера (Загреб), Даринке Николић (Нови Сад)...

Округли сто критике, утемељен 1966, значајно утиче на формирање јавног мњења о појединим представама, али и о комплетној продукцији Стеријиног позорја. Допринос учесника Округлог стола критике очитује се у анализи уметничких домета, која често не штеди ауторе текстова, редитељски поступак, глумачка остварења, те у процени успешности других елемената представе, наравно и кроз полемике са селектором а, пре свега, опонирајући или подржавајући његов избор. Расправе вођене током сесија за Округлим столом прве су, према сведочењу критичара Дејана Пенчића Пољанског, најавиле распад државе и ондашњег концепта Фестивала, јер су се, пре свега, приликом опредељивања за Стеријину награду Округлог стола критике, национално сврставали, често и свесно занемарујући естетику и уметничку етику.

Изузетно важан програм, иностраног предзнака, јесте Међународни симпозијум позоришних критичара и театролога, који се одржава током Фестивала, под патронатом Међународне асоцијације позоришних критичара (АИСТ) са седиштем у Паризу, а са задатком да тријенално разматра искуства и сазнања светске позоришне теорије и праксе. Први скуп одржан је 1970. Значајно је истаћи да Стеријино позорје са овог скупа објављује на енглеском и француском све радове и ток дискусије, па се Симпозијум у театарском миљеу “чита” као трајна веза са светом. Посебност Симпозијума јесте актуелност тема о којима се на скупу говори. Де-

сети симпозијум (2000. године) за тему је имао *Позоришће и рай: Каква је улога позоришћа у време раја?*, непосредно након година које су донеле високу политичку тензију, што је кулминирало 1999. агресијом и бомбардовањем Србије од стране НАТО. Симпозијум је отворио Јован Ђирилов, уметнички директор Битефа (још један пример утицаја и сарадње фестивала), а реферате су, међу бројним учесницима, имали Петер фон Бекер, уредник *Tagesspiegel* (Немачка), Мишел



Волански, театролог (САД), Предраг Матвејевић, теоретичар (Хрватска), Наталија Вагапова, преводилац (Русија), Петар Марјановић, театролог и Горан Марковић, редитељ и писац (Србија)... Симпозијум одржан 31. маја–1. јуна 2003, у свом фокусу имао је једну од битних одлика и противречну појаву у драмском стваралаштву друге половине деведесетих година и почетком новог миленијума, артикулисану у теми “Нова европска драма: уметност или роба?” Све ово јасно доказује недвосмислени утицај овог сегмента Позорја на

позоришни живот у Србији, али и региону, јер су текстови (штампани и преведени) дистрибуирани након сваког Симпозијума, представљали драгоцену грађу за даље истраживање и публиковање театролошких радова насталих широм Европе...

Публика је, може се рећи, од оснивања на страни Фестивала, па је тако и у актуелном периоду¹. Предста- ве се играју пред пуним гледалиштем, а често се тра- жи и карта више (није редак случај да се због великог интересовања користе и помоћне столице и степенице између редова, мада, рецимо, сала Српског народног позоришта у Новом Саду има око хиљаду седишта, али и други простори – затворени или амбијентални – који су одређени за извођење представе из селекције врло често су тесни да приме све заинтересоване). Такве поја- ве су логичне, и то је, може се рећи, традиција најзна- чајнијег позоришног фестивала, јер је за велики број љубитеља театра званични или пратећи фестивалски програм Позорја једина могућност да погледају добру представу из Београда, Сомбора, Подгорице, Сарајева, Загреба, Љубљане или из Кикинде, Врања, Крушевца или Ужица... Поготово је огромно интересовање ако у оквиру годишње селекције Фестивала наступа трупа из иностранства (пракса позивања страних представа по домаћем драмском тексту почела је деведесетих година 20. века) са изведбом комада домаћег аутора, што неминовно намеће и жељу за поређењима – у ре- ализацији, глумачкој моћи, редитељској инвенцији... Отуда је и утицај Стеријиног позорја на позоришну публику недвосмислен, пре свега као доживљено неза- боравно естетско искуство, али и пресудан приликом формирања одређеног мишљења и разложног става о поједином комаду, аутору, редитељу, глумцу... Ова кратка анализа важна је и због чињенице да позориште – позоришна историја и теорија – није нашло место у школским програмима као образовни предмет, што

1) (...) *Већина фестивала волела би да њихова публика има махом између 15 и 35 година...* – Јанош Золтан Сабо, излагање на 13. међународ- ном симпозијуму позоришних критичара и театролога на Стеријино- ном позорју, Нови Сад, *Сцена*, бр. 3/2009, 25. стр.

би допринело ширењу позоришне културе и развоју позоришних потреба, али не постоје ни други облици популарисања позоришта у школи, као облика анима- ције, активирања и оспособљавања ученика за позориш- но-сценско (телесно/вербално) изражавање (на начин којим се овладава вештином певања или сликања)².

Још један битан утицај Стеријиног позорја не треба занемарити, а то је онај који се односи на бројне фестивале који се током године одржавају у Србији³.

Стеријино позорје, после Фестивала професио- налних позоришта Војводине, који је основан 1946, најстарији је позоришни фестивал у Србији, и сходно томе његов утицај и на друге фестивале је огроман. Уз поменуте Фестивал професионалних позоришта Војво- дине, ЈоакимФест (Крагујевац), Југословенски позо- ришни фестивал (Ужице), Дане комедије (Јагодина) и Инфант (Нови Сад). Инфант је директно настао из Фестивала Стеријино позорје, тачније као његов кон-

2) Милена Драгићевић Шешић, Бранимир Стојковић, *Култура – менаџ- мент, анимација, маркетинг*, Слио, Београд 2007, 138. стр.

3) Арт ТРЕМАФест Рума, Белеф – Београдски летњи фестивал, Бе- оградски фестивал игре, Битеф – Београдски интернационални театарски фестивал, Борини позоришни дани (Врање), Фестивал класике “Вршачка позоришна јесен”, “Дани Зорана Радмиловића” (Зајечар), Дани малих ствари (Требиње), Позоришни фестивал “Да- ни комедије” (Јагодина), Дечји позоришни фестивал Позориште Звездариште, Екс театар фест (Панчево), Међународни луткарски фестивал “Златна искра” (Крагујевац), Инфант – Интернационални фестивал алтернативног и новог театра, ЈоакимФест (Крагујевац), Југословенски позоришни фестивал/без превода (Ужице), Фестивал кореографских минијатура, Глумачке свечаности “Миливоје Жива- новић” (Пожаревац), Фестивал монодраме и пантомиме (Београд), Нушићеви дани (Смедерево), Међународни мултимедијални фести- вал ПАТОСофФИРАЊЕ (Смедерево), Петровачки позоришни да- ни (Бачки Петровац), Театар фест “Петар Кочић” (Бања Лука), По- зоришни маратон (Сомбор), Фестивал професионалних позоришта Војводине (Зрењанин), Међународни фестивал позоришта за децу (Суботица), Међународни фестивал позоришта за децу (Бања Лу- ка), Сусрет професионалних позоришта лутака Србије, Међународ- ни позоришни фестивал “Славија”, Стеријино позорје, Позоришни фестивал “Тврђава театар” (Смедерево), Позоришни фестивал Мла- деновац “Театар у једном дејству”, ТИБА Фестивал (Београд), фести- вал позоришних представа за децу Фестић, Фестивал интернацио- налног студентског театра – ФИСТ, Фестивал фестивала (Требиње), Позоришна ревија Шабачко позориште – Театар на правом путу

трапункт, док су остали наведени фестивали репертоарски, али и организационо користили искуства Стеријиног позорја.

Дани комедије у Јагодини одржавају се од 1971. и утицај Позорја на репертоар смотре је егзактан, јер се и његова концепција (у време селекторског мандата Драгане Бошковић третирана је само комедија из пера српских аутора) уклапа у део концепта Позорја, тачније у комедиографски елемент који се најтачније очитовао кроз Награду града Вршца за текст најбоље комедије. Посебно је важно навести да су на овом фестивалу потврду свог театарског рада, често афирмираног на Фестивалу Стеријино позорје, доживели сви значајни српски позоришни ствараоци – аутори комедија, редитељи, а посебно глумци награђени статуетом “Златни ћуран”.

Фестивал Стеријино позорје, може се рећи, инспирисао је фестивале националне драме у државама насталим распадом Југославије: Марулићеве дане који се одржавају у Сплиту (Хрватска), Сусрете позоришта – казалишта Босне и Херцеговине у Брчком, те фестивал националне драме у Крању (Словенија). Генерално, на нивоу проналажења, активирања, адаптирања и играња рафинираних драмских текстова и, с друге стране, еволуцијом конкретних театарских стандарда, као што је осавремењивање простора – сцене, употреба технике (светлосне и звучне), те осталих позоришних и уметничких средстава створили су се снажни предуслови да Нови Сад односно Фестивал Стеријино позорје стекне нешто као регионални суверенитет у сфери фестивала и позоришта, али и да педантно и неосетно едукује публику, у овом тренутку бројнију и респективнију у односу на многе друге средине.

Дефинитивно, утицај Стеријиног позорја на позоришни живот у Србији је дугогодишњи, евидентан и у истраживању и анализи појединих сегмената незаобилазан, те је стога значајно размотрити све могућности за константни напредак ове институције и фестивала који води и организује, као манифестације, у оквиру јасне и снажне стратегије културног развоја наше републике. На тај начин би се Позорје поставило на високо место

које му недвосмислено припада, са одавно утврђеним, никада промењеним, па и неоспореним задатком афирмације наше културне, пре свега позоришне баштине, те промовисања и нових драмских писаца и стваралаца код нас и, посебно, у иностранству.



ЛИТЕРАТУРА

- Милена Драгићевић Шешић, Бранимир Стојковић, *Култура – Менаџмент, анимација, маркетинг*, Слио, Београд 2007.
- Весна Гргинчевић, *Библиографија часописа “Сцена, 1978–2005”*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006.
- *Дијалог о фестивалима / Зборник*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2009. Текстови Милене Драгићевић Шешић, Јелене Јанковић, Симона Грабовца, Дијане Милошевић, Јована Ђирилова, Радивоја Динуловића, Срђана Вучинића, Димитрија Вујадиновића и Милована Здравковића.
- Дејан Пенчић Пољански, *Окрућени сиво Стеријино позорје, Сцена/Театрон*, Нови Сад/Београд, број 1/2005.
- Документационо-истраживачки центар Стеријиног позорја Нови Сад

Пише > др Марина Миливојевић-Маћарев

Шта се штампа, а шта изводи од савремене српске драмске књижевности

Темом шта се штампа, а шта се изводи од савремене српске драмске књижевности бавим се из личних разлога. Завршила сам драматургију и годинама сам, са више или мање успеха, обијала прагове разних позоришта носећи своје драмске текстове. Онда сам постала драматург у позоришту па су други писци годинама мени доносили комаде. Сада на Академији уметности у Новом Саду разговарам са студентима о томе како написати добру драму која би могла да се игра у позоришту. Али ја и даље не знам одговор на питање зашто једна драма буде одабрана и изведена. Зато што је квалитетнија од друге? Бојим се да на репертоарима разних позоришта има превише примера који би нас лако уверили у супротно. Стога сам одлучила да себи више не постављам питање на које немам одговор, већ да покушам да истражим шта се заиста штампа, а шта игра од савремених српских комада. Искрено, на почетку истраживања о томе сам стереотипно размишљала – савремена српска драма игра се веома мало. Већ на почетку истраживања за-

плуснуле су ме десетине, десетине и десетине страница различитог материјала. Да би истраживање макар делом могло да се објави у часопису, морала сам да се ограничим само на четири године. Зато ћу у овом тексту искључиво говорити о драмама штампаним и изведеним у периоду од 2009. до 2013, иако су неки проблеми и феномени стари колико и часопис *Сцена*.

Прво уредништво *Сцене* написало је у свом уводу да “наша драмска дела не наилазе на предусретљивост издавачких предузећа – јер се драма у нас несумњиво радије гледа него чита”. Данас се драмска дела штампају у далеко већем броју и то као књиге, у часопису, или као посебна издања. За то, нажалост, није заслужна већа жеља за читањем драмских дела, него општи тренд у издаваштву. Објавити дело данас неупоредиво је лакше него пре коју деценију. Дело можете штампати било где, у било ком тиражу – од десетак до више хиљада примерака. Књиге су данас постале лака роба. При том не мислим метафорично, него дословно. Уђите у савремену књижару и узмите у једну руку

ново штиво, а у другу књигу објављену пре педесет и више година. Која књига је лакша?

Драме као књигу штампају познати издавачи, на пример, СКЗ (драме Синише Ковачевића у три књиге), Стубови културе (драме Виде Огњеновић), ЛОМ (Милена Марковић). Драме Душана Ковачевића у последње четири године објавило је више издавача: Рад, Завод за уџбенике, Стубови културе. Радослав Павловић углавном објављује код једног издавача – Београдска књига. Позоришта понекад објављују драме које су изведене на њиховој сцени. Најчешће су то појединачне драме које се штампају у специјалним библиотекама и деле уз програм и не могу се наћи нигде другде до у матичном позоришту. У том смислу, ЈДП је пре две године направио несвакидашњи потез. У сарадњи са листом *Данас*, а у поводу премијере *Није смрт бацила да ти ја украду*, штампао је драму Биљане Србљановић. Сваки купац листа *Данас* на дан премијере добијао је на поклон и књигу. Овај изванредан пример сарадње две куће нажалост је изузетак, не правило. У периоду који сада обрађујемо издавачка делатност позоришних кућа је веома ретка. Тим пре треба истаћи подухват позоришта Дадов. У два наврата, 2009. и 2011. Дадов је објавио две збирке које садрже драме/драматизације Миње Богавац, Маје Пелевић, Олге Димитријевић, Љубинке Стојановић, Тамаре Јовановић, Браниславе Илић и Јелене Ђорђевић. Ово је ексклузивно издање и до њега ћете тешко доћи, осим ако не одете директно у позориште Дадов или у Народну библиотеку Србије.

Савремене српске драме није лако пронаћи у нашим књижарама. У општој трци за приходом књижаре у први план гурају хитове, одмах за њим књиге на “акцији”, па популарну литературу о томе како да поправите свој живот, смршате, заљубите се... Драме ћете у књижари наћи само ако знате где тачно да гледате и шта да тражите, а и то није увек гаранција за успех, јер многи издавачи драмске књижевности изгледа немају уговор са великим књижарама те своје тираже више поклањају него што продају. Просечан позоришни гле-

далац (онај који купи позоришну карту) који је заинтересован да се, након одгледане представе, упозна са другим делима истог писца, може то да учини ако оде у Народну библиотеку Србије и потражи писца у каталогу. Кроз каталог се може доћи до интересантних података. На пример: ако укуцате одредницу “драма”, видећете да је број записа од 2009. до 2011. прилично уједначен (154 записа, 146, 158). На први поглед ови бројеви делују обећавајуће – сваки други дан у години појави се нова “драмска” књига! Међутим, ови бројеви не односе се само на савремену српску драму, већ уопште на сву литературу која би се могла односити на драму (домаће и иностране драме, историја позоришта, театрологија...). Број од 154 записа у ствари је сасвим скроман када се упореди са 441 под одредницом “филм”. Више забрињава то што долази до наглог пада 2012, када има само 89, а у овој тек 26 записа. Овај пад у броју издања лако би се могао приписати изузетно тешкој 2012. години за издаваче и уопште за културу. Међутим... Није све у квантитету. Када погледамо структуру савремених објављених драма, по каталогу НБС, видимо да у периоду од 2009. до 2011. мали издавачи штампају јавности непознате писце (при чему се један аутор ретко појављује више од два пута). Из овога лако долазимо до закључка да драме, као књиге, објављују или реномирани или потпуно непознати аутори. Када говоримо о ауторима као што су Душан Ковачевић, Вида Огњеновић и Милена Марковић, реч је о драмама које су већ изведене, а када су у питању непознати аутори, њихове драме, иако штампане, највероватније никада неће угледати светлост позорнице. Те драме су у односу на позоришни живот паралелни свет. Заиста је необично да неко пише драму, а да се ни једног тренутка не запита за које позориште је пише и шта то позориште има на репертоару.

Највећи број штампаних драма су драме за одрасле, а ако завирите у годишњаке Стеријиног позорја (за сезоне 2010/11. и 2009/10) видећете да се највише изводе управо драме којих има најмање у штампаном

облику, а то су драме за децу. Њих изводе бројна позоришта најразличитијих профила (градска, приватна, луткарска, омладинска, ад хок дружине...). Представе се играју, публика се стално обнавља и постоји константна потреба за новим комадима, било да су у питању обраде класичних бајки, било да је реч о савременим темама. Дакле, савет писцима-почетницима – ако заиста желите да вам комади буду играни, покушајте да пишете за децу. Невоља са овим комадима је што највећи број припада ономе што бисмо могли да назовемо “невидљива” позоришна продукција тј. продукција коју заобилазе и медији и критика, осим ако не уђу у селекцију малобројних специјализованих фестивала (по евиденцији *Годишњака* за сезону 2010/2011. од тридесет наведених, само је шест фестивала позоришта за децу). Али, то никога ко стварно жели да пише драмске текстове и ради у позоришту не треба да обесхрабри. Као позитиван пример нека послужи Миња Богавац која је, захваљујући, између осталог, и сарадњи са дечјим и омладинским позориштима, континуирано присутна на позоришној мапи Србије. Континуирано радити у земљи у којој из сезоне у сезону пратимо драматичан пад броја нових представа постаје све теже и теже чак и за писце које су стекли признање за свој рад. Какве су шансе за неког ко је апсолутни почетник?

Којим путем стићи до позоришта? На основу истраживања долазимо до закључка да је за младог писца најбоље да његову драму штампа часопис. Половина наслова савремених српских драма које је објавио часопис *Сцена* у периоду од 2009. до 2013. изведена је. *Театрон* је за то време објавио само неколико савремених српских драма и све су наишле на шири одјек јавности (нпр. јавно читање, награде...). Драма Тање Шљивар *Гребање* (објављена у *Театрону* бр. 156/157, 2012) изведена је и ушла у селекцију Игора Бојовића за овогодишње Стеријино позорје. Конкурс фондације Хартефакт такође је дао добре резултате. Из збирке драма *Радници умиру њевајући* (година издања 2011)

од пет штампаних, три драме већ су изведене, а драма Олге Димитријевић, по којој је насловљена збирка, на Стеријином позорју 2012. у продукцији Хартефакта освојила је чак седам Стеријиних награда. Из овога се да закључити да и сасвим нов продуцент и издавач може да направи брз и значајан продор.

Хартефакт фондација један је од најмлађих продуцентата-издавача. Најстарије је Удружење драмских писаца Србије. То је стога што се сматра наследником Удружења југословенских драмских аутора чији је оснивач и први председник био Бранислав Нушић. Садашње удружење основано је 1976. Највише драмских дела у Србији издаје управо УДПС. У едицији “Савремена српска драма”, чији је главни уредник годинама уназад Момчило Ковачевић, за четири године објављено је 13 књига у којима су укупно 62 драме. Математички гледано то је више него дупло у односу на оно што су заједно, у истом периоду, објавили *Сцена*, *Театрон* и Хартефакт. Од овог броја две драме су изведене. *Палигром* или *Докле?* Милице Пилетић у Атељеу 212 у режији Алисе Стојановић и *Ојвожђена* Горане Баланчевић у режији Ђурђе Тешић на сцени Народног позоришта у Београду. Горана Баланчевић је за драму *Ојвожђена* добила Нушићеву награду (додељује УДПС) за 2012. годину. Тема њеног комада је тежак живот радника (нарочито радница!) у периоду економске транзиције.

Занимљиво је да се судбином радника у периоду транзиције, осим *Ојвожђене*, баве још два комада који су у претходне четири године победили на анонимним конкурсима за савремени драмски текст. Већ поменута драма Олге Димитријевић *Радници умиру њевајући* (награда Хартефакта + Стеријина награда) и драма *Радничка хроника* Петра Михајловића. Он је добио награду за најбољи оригинални савремени текст за Конкурс Стеријиног позорја за 2009. Сва три драмска текста су награђена, објављена и изведена. То говори у прилог тезе да драмски текстови са овом темом привлаче велику пажњу стручне театарске јавности у последње

четири године. Овој групи требало би додати и комад Милана Марковић и Анђелке Николић *Да нам живи живи рад* који нема награда, али говори о проблему рада у доба транзиције. Можда би било занимљиво у неком другом тексту направити компаративну анализу и видети у чему су стилске специфичности у приступу теми ове четири драме. Може ли се говорити о новом правцу у српској драматургији као што се говори о драмама из сеоског живота када се наводе, сада већ скоро класик *Камен за њог главу* Милице Новковић, новије драме *Одумирање* Душана Спасојевића и *Бунар* Радмиле Смиљанић?

Премијера је била 2012. У тој сезони (2011/12) Београдско драмско имало је чак пет праизведби домаћих драмских текстова, али ни са једном од њих позориште није ушло у селекцију Стеријиног позорја за 2012. годину – кључног фестивала на коме се потврђује успех домаћег текста. Не можемо а да не приметимо како је у текућој позоришној сезони овај театар имао само једну представу по домаћем драмском тексту – *Луна њарк* Александра Југовића. Анонимни конкурс за савремени драмски текст организује и Књажевско-српски театар Крагујевац. На првом конкурсима победила је драма *Хладњача за слаголед* Ружице Васић. Праизвед-



Бунар, Р. Смиљанић | Плодни дани, Б. Лијешевић и Ј. Кисловски Лијешевић | Радници умиру певајући, О. Димитријевић

За сада ћемо ово питање сматрати корисном дигресијом, а ми ћемо се вратити на главно питање: Како драмски текст да стигне до позоришта? Стали смо код анонимних конкурса. Када говоримо о анонимним конкурсима за драмске текстове, њих, поред удружења, фондација и организација, расписују и позоришта. У години када је обележавало 65 година рада, Београдско драмско позориште направило је репертоарски заокрет и окренуло се промоцији новог домаћег драмског текста. У склопу ове оријентације реализован је Конкурс за драмски првенац. На првом конкурсима победила је драма *Дрекавац* Маје Тодоровић.

ба је била у фебруару ове године. Представа није ушла у конкуренцију за овогодишње Стеријино позорје. У ствари, случај са анонимним конкурсом Хартефакта и тријумфом драме *Радници умиру певајући* на прошлогодњем Стеријином позорју, више је изузетак него правило. Олга Димитријевић није била апсолутна драмска почетница коју је изненада и сасвим неочекивано открио Хартефакт. Она своју позоришну каријеру врло пажљиво гради неколико година уназад пишући о позоришту и за позориште. Уосталом, навели смо је и међу списатељицама чију драму *Инијернеи* је штампао Дадов још 2009.

Да ли из овога можемо закључити да анонимни конкурси нису најбољи пут да добра драма дође до свог позоришта? Како драме налазе свој пут до сцене? Да се не бисмо бавили нагађањем, погледаћемо шта позоришта заиста имају на свом репертоару. Поменуто Београдско драмско позориште од шест представа насталих по делима домаћих аутора, четири представља као црне комедије, комедије са примесама апсурда... Слично профилисаних драма има и на сценама других позоришта: Атеље 212 (*Збојом СФРЈ и Трси*), Позориште “Бошко Буха” (*Својша Небојше Ромчевића*), УК ВУК (*ПР или њошћуно расуло Небојше Ромчевића*), Звездара (*Кумови и Живош у шесним цијелама Душана Ковачевића*), НП Сомбор (*Сесире Карамазове Светислава Басаре и Мајнеши Ивана Панића*)... Традиција комедије, нарочито црне, друштвено критичке комедије и комедије нарави врло је јака у српској драмској књижевности. Ова традиција толико је јака да од читаве српске драме између два рата на сцени континуирано живе само Нушићеве комедије. Да ли су позоришта преваходно заинтересована за комедије? О комедијама се више прича и оне се више прижељкују него што их реално има. На текућем репертоару велики број представа има социјалну димензију и говоре о тзв. губитницима транзиције (*Чекаоница Атеље 212, Малаксија Милоша Радовића у Звездара театру*). Затим, ту су породични проблеми (*Плодни дани Атеље 212, Није смрти бицикло ЈДП и НП Суботица, Тело Браниславе Илић у Пулс театру, Добар дечак Милана Марковића у СНП-у*), проблеми одрастања (*Пола-Пола Миње Богавца у “Душко Радовићу”*), преиспитивање последица новије историје (*Кукавичлук НП Суботица, Зоран Ђинђић Атеље 212, Хијермнезија Битеф театра, Рођени у УУ ЈДП-а*) и даље прошлости (*Сеобе Виде Огњеновић у СНП-у*)... Позоришта за младе баве се специфичним темама као што су инклузија (*Миљаковац њо јесш Нови Зеланд*, драматизација Иване Димић и Јасмине Петровић у Позоришту “Душко Радовић”), малтретирањем Рома (*Пази вамо Милана Марковића, “Бошко Буха”*). Играју се мелодраме, психолошке драме, најразличи-

тији деривати музичког позоришта, класичне бајке у новим обрадама...

Ипак, од пуког набрајања представа које се налазе на разним сценама у Србији много је важније питање шта заиста памтимо. Чини нам се да је кључ проблема управо ту, у сталном заборављању онога што је претходна генерација већ усвојила. Тиме што позоришта од наше баштине у последње четири године не играју готово ништа осим Нушића и Стерије, а издавачи не репринтују драмска дела између два рата са новим тумачењима, публика нужно заборавља све остало. Тако постајемо сиромашнији. Тако и наша савремена драмска књижевност постаје све сиромашнија. Сваки млади писац делује као да је самоникао, али не и јединствен. Са чиме га упоредити? И зашто је уопште важно поредити? А да све то лепо рационализујемо и укинемо? За две године преполовили смо број нових представа и број књига објављених под одредницом “драма”. Да укинемо ту нову српску драмску књижевност и заменимо је увозном као што смо толико тога домаћег већ одавно укинули и заменили увозним? Тако ће нам можда бити лакше као што су и нова издања лакша од претходних. Потребно је само да наставимо да заборављамо и утврђујемо се у сопственим стереотипима.

Као лек против заборава себи сам преписала наставак истраживања. У идућем броју бавићемо се изведеним и објављеним делима у периоду од 2005. до 2009. године и поређењем и укрштањем података са овима из садашњег истраживања. У међувремену се надам да ће свако српско позориште, зарад јачања сопственог идентитета, наћи себи свога писца, да ће га неговати и редовно играти и објављивати. Само тако можемо знати каква је и колика је наша савремена драмска књижевност. Све остало је лака фантазија о сопственој величини.

Приредио > Милош Кречковић

TRANS|SCRIPT: Француска нова драма у ЈДП

ТRANS|SCRIPT је преводачко-издавачко-позоришни пројект који су Југословенско драмско позориште и Француски институт у Србији покренули како би се српској позоришној јавности омогућио бољи увид у француску нову драму. Овај подухват, који је још увек у току, биће на овогодишњем Стеријином позорју представљен јавним читањем драме *Џорџ Кајлан* Фредерика Сонтага у Позоришту младих и разговором који ће се одржати следећег дана.

Реч је о програму који се протеже на две сезоне и који, у неколико етапа, кроз селекцију комада савремених француских драматичара, њихов заједнички рад са српским позоришним професионалцима, кроз радионице, јавна читања и презентације, треба да омогући објављивање књиге с преводима поменутих драмских дела и створи услове за њихову продукцију. Поред тога, пројект TRANS|SCRIPT пружа могућност да у пракси буду испитани и примењени нови и суптилнији видови рада на припреми репертоара и обради драмског текста у оквиру позоришног процеса.

Читав пројект почео је у пролеће 2012, када су из новије продукције одабрана двадесет три дела, од којих је чак шеснаест написано после 2010. Формиран је потом селекторски панел који је, прошлог лета, кроз серију састанака, поступно скраћујући ову листу, одабрао пет драма које су затим, током јесени, преведене на српски језик. То су *Џорџ Кајлан* Фредерика Сонтага, *ХимеН* Луси Депо, *Игенитијеи* Жерара Воткинса, *Понцијева шема* Давида Лескоа и *Сву моју љубав* Лорана Мовињеа¹⁾.

У том тренутку, пројект је ушао у најважнију и најосетљивију фазу – прелазак с радних (дословних, грубих) превода на израду њихових коначних верзија. То се једним делом догодило кроз серију триангуларних радионица које су у Југословенском драмском позоришту одржане крајем фебруара и почетком марта ове године. Тада и ту су се француски писци Фредерик

1) Frédéric Sonntag *George Kaplan*, Lucie Depauw *HymeN*, Gérard Watkins *Identité*, David Lescot *Le Système de Ponzi*, Laurent Mauvignier *Tout mon amour*.

Сонтаг, Луси Депо и Жерар Воткинс срели и на својим драмама радили са српским преводиоцима Јованом Паповић, Ивом Брдар и Анђелком Николић и српским драмским писцима Угљешом Шајтинцем, Тањом Шљивар и Маријом Караклајић.

Упоредо с тим, кроз сличне процесе, рад је био настављен и на две преостале драме: кроз директне сусрете преводиоца Тиане Кривокапић и писца Лорана Мовињеа, који су се збивали у Француској и кроз континуирану кореспонденцију Давида Лескоа, Јоване Паповић и Иве Брдар.

Сада, када су финалне верзије превода скоро довршене, у Југословенском драмском позоришту организована је серија интерних, затворених читања на којима аутори тих превода, српски писци и преводиоци имају прилику да чују, провере и према потреби поправе оно што су до сада урадили.

После представљања на Стеријином позорју, пројект TRANS|SCRIPT биће најесен окончан презентацијом пет француских нових драма, њиховим јавним читањем и објављивањем књиге с коначним верзијама превода.²⁾

ПРЕВОДИ У ШЕСТ РУКУ

Кулминацију, а можда би се могло рећи и душу читавог програма представљала је недеља у којој су у Југословенском драмском позоришту, од 23. фебруара до 3. марта, одржане преводилачке радионице током којих су три француска писца имала прилику да на својим драмама раде с њиховим преводиоцима (ауторима радних превода) и српским писцима (ауторима будућих завршних верзија). Рад се, дакле, одвијао паралелно, у три одвојена тима и у три различите просторије. Последњег дана, одржана је заједничка сесија,

2) Пројект TRANS|SCRIPT помогли су Министарство културе и информисања Републике Србије, Национални центар за театар у Паризу (CNT) и Савез драмских писаца Француске (SACD).

током које су сви учесници (осим Воткинса који није успео да дође у Београд и који је у сесијама суделовао уз помоћ интернета) могли да у разговору једни са другима поделе све што су доживели, открили и научили у претходна три дана. Тог петка поподне, у Студију ЈДП-а на трећем спрату, с њима су били и Филип Ле Моан (Philippe Le Moine) из Француског института, културни аташе и Милош Кречковић, драматург Југословенског драмског. Био је ту и изванредан број посебно позваних гостију, који су се, при крају сеансе, питањима и сами укључили у разговор.

Оно што следи је донекле скраћени превод транскрипта (транскрипт Транскрипта!) овог разговора који је вођен на енглеском, француском и српском језику.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Дobar дан и добро дошли на завршну сесију онедељних радионица које се одржавају у склопу пројекта TRANS|SCRIPT. Реч је, као што вероватно знате, о програму Француског института у Србији и Југословенског драмског позоришта, чији је циљ да српској стручној и укупној позоришној јавности представи савремену француску драму. То је наравно процес који је почео одавно, још пре годину дана, и недеља која је иза нас била је само једна његова фаза, истина веома важна. Желим на почетку да пожелим добродошлицу гостима из Француске, драмским писцима Луси Депо и Фредерику Сонтагу. Овде су и остали учесници у пројекту, драмски писци Марија Караклајић, Тања Шљивар и Угљеша Шајтинац, као и редитељке Анђелка Николић и Јована Паповић и драматург Ива Брдар, које се у овом пројекту појављују у улози преводилаца. Поред мене је Филип Ле Моан из Француског института. Филип је искусан позоришни човек. Када сам га упознао, пре десетак година, радио је у Лондону, у Студију Националног театра и управо у то време, ако се не варам, дизајнирао један модел триангуларних преводилачких радионица који је касније, с успехом и у много наврата, примењен у оквиру

позоришно-преводачког пројекта *Channels*. Оно што смо ми ових дана покушали да урадимо, те мељи се управо на том моделу... Пре неколико година, у оквиру програма за развој драмског текста [у Народном позоришту], ми смо често у раду користили једну варијацију тог модела, и звали смо га, без шале, “модел Ле Моан”. [Филип Ле Моан се смеје.] Филипе...

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Почећемо на енглеском, верујем да је тако лакше. Осим људи које је Милош представио, ту су, ако се не варам, студенти два факултета, Факултета драмских уметности, драматурзи, и са Филолошког факултета, преводиоци, и њихов професор Ана Јовановић са катедре за романистику [...] Драго ми је што могу да поздравим и човека који је пре неколико година с нама радио у оквиру једног пројекта заснованог на сличним принципима – драмског писца Филипа Вујошевића. Желимо такође добродошлицу Душани [Годоровић] и Даринки [Николић] из Стеријиног позорја и часописа *Сцена*, који ће у једној од следећих фаза пројекта бити наши партнери.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Поменимо и двоје људи без чије помоћи све ово не би могло да се догоди, Јовану Петровић и Владу Перишића. Са нама је и Јелена Ковачевић, такође из ЈДП-а.

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Имамо нешто мање од два сата да учинимо две ствари. Прво ћемо, између нас самих [учесника у радионицама] одржати једну заједничку, кратку завршну сесију – као што то често радимо на крају оваквих радионица – поделити искуства, описати једни другима шта смо радили и како је текао процес који смо ове недеље спровели. То је оно због чега смо се окупили. Одлучили смо, међутим, да то не буде затворен скуп, јер он може да буде интересантан за све вас. Дакле, први део углавном ће бити посвећен причи о ономе што нам се догађало у претходна три-четири дана. После тога ћемо о свему томе

сви заједно нашироко моћи да дискутујемо. Неки од вас имају извесна искуства у превођењу драма, али овде ће имати прилику да се сретну и са искуствима насталим кроз директно превођење за позорницу. [...] С друге стране, ви који се на драматургији бавите писањем, и сами ћете се једном вероватно наћи у позицији онога чији се радови преводе, или ћете суделовати у процесима у којима се ради на преводима. Укратко, ово би могао да буде користан увид у механизам нечега што се – потпуно необјашњиво – ретко кад сматра једним од централних питања у театарској пракси, али је чињеница да представља веома, веома значајан поступак преношења позоришне уметности из земље у земљу. Можда би требало да кажемо неколико речи о...

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Како се све развијало, шта се до сада догађало... о структури...

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Да... У кратким цртама? Почели смо пре годину дана, када су неки овде присутни прочитали велики број драма, између тридесет и четрдесет, а онда међу њима изабрали пет наслова. Данас ћемо углавном говорити о три драме с тог списка...

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Све су то биле сасвим нове драме, дела која су скоро сва настала у последње три-четири године.

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Замисао је била да се овде, у Србији, побољша увид у француско савремено драмско стваралаштво – то је била једна од замисли. Друга замисао била је да се кроз пројекат открију људи који су заинтересовани за овакав начин рада, али нису имали прилику да суделују у таквим процесима – било да је реч о преводиоцима или о онима који раде у позоришту а говоре француски. [...]

Дакле, пошто смо коначно одабрали пет драма, започели смо процес превођења који је требало да се одигра у неколико фаза. У првој фази, Јована [Паповић], Ива [Брдар] и Анђелка [Николић] почеле

су рад, свака на по једној драми, с циљем да сачине нешто што има разне називе, али што обично зове-мо “радним преводом”, заправо прву руку превода оригиналне драме са француског на српски... Можда би било занимљиво попричати о тој фази у процесу превођења – његов најважнији део често се састоји од прављења различитих врста избора, и суштина те прве фазе углавном и јесте у томе да се све опције сачувају отворене. То је важно због онога што треба да се одигра у следећој фази – управо због онога што се збило ове недеље. Током ње, у истој просторији нашли су се – говоримо заправо о три групе у три собе, окупљене око три драме – дакле у свакој од њих заједно су се нашли: писац драме која се преводи, особа која је аутор радног превода и српски драмски писац који ће, пошто је група завршила посао, драму однети са собом и обавити финални део рада на преводу. Сви они били су током ова три дана, по мом схватању, преводиоци, сво троје. У различитом степену, различитим областима... али сви су они суделовали у превођењу драме, сви су је преводили. То није процес у коме је један од учесника задужен за превод, други за његову адаптацију, трећи за коментар... И то може бити део данашње дискусије, тај преводачки поступак. [...]

Као што сам рекао, данас ће Угљеша, Марија и Тања отићи и почети да раде на нечему што ће, када буде било готово, за нас представљати ове три драме у преводу на српски језик. То ће потом бити објављено, презентовано на јавним читањима, наново и наново постављано на сцену итд. итд. [Смех.] Наставиће да живи својим животом позоришног комада... Али процес који смо ми спровели и који већ доста дуго траје, увек ће бити колективни вид превођења у шест руку, или у три гласа. Ето, то је идеја овог пројекта.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Постоје два важна принципа на којима почива природа ових радионица... Ми у њи-

ма спајамо преводиоца, аутора драме и драмског писца који ће написати коначну верзију превода. Овде сада имамо преводиоце који су, стицајем околности, истовремено и позоришни људи, позоришни практичари. Врло често, међутим, имате преводиоце који су стручњаци у области језика, али без икаквог практичног позоришног искуства. При томе не треба заборавити да говоримо о медију у ком владају извесна правила, врло значајна правила зана-та о којима се мора водити рачуна и када се драма пише, и када се преводи. Ми смо уверени да наш приступ пружа могућност да се и преводац и писац узајамно оснаже различитим врстама вештине и знања. На тај начин, аутор финалне верзије превода моћи ће да буде један вешт драмски писац који добро познаје сва та правила, али не нужно и језик на ком је драма написана. Мислим да је то важно. Верујем, такође, да је ово – с позоришне, практичне тачке гледишта – добра прилика да се примене, провере и, надајмо се, афирмишу поступци суптилнији и квалитетнији од оних које нормално користимо у стандардној театарској пракси: пронаћи добар (ако је могуће награђен) страни комад, наручити превод и доћи до њега што је могуће брже, поделити улоге и одмах почети продукцију – а онда све интервенције, поправке и измене правити током проба, када је за то, по мом мишљењу, већ увелико касно. Сигуран сам да је ово знатно бољи и суптилнији начин не само да се драма преведе већ и да се постави на репертоар и припреми за продукцију.

Недеља која је за нама налази се, и временски, и по садржају, тачно на средини пројекта. Овде су људи који су током ње радили, подељени у три тима. Један тим био је окупљен око драме Фредерика Сонтага *Цорџ Каилан*. Са њим су радили Јована Паповић и Угљеша Шајтинац. [...] Луси Депо написала је драму *ХимеН*, са њом су радиле Ива Брдар и Тања Шљивар. Трећи тим формиран је око драме

под насловом *Игенџијеџи* Жерара Воткинса, који се налази у Паризу. Са њим су радиле... дигитално...

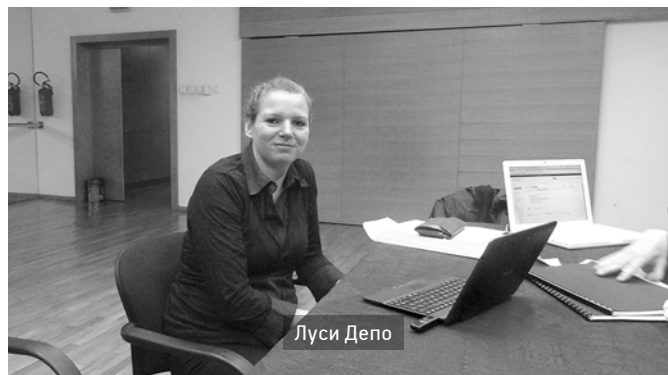
АНЂЕЛКА НИКОЛИЋ: Са његовим духом... [*Смех, јер Воткинс није био физички присушан и у свим сесијама суделовао је уз помоћ скајпа.*]

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Овај... Да... Анђелка Николић и Марија Караклајић. То су, дакле, та три тима. Сваки тим радио је другачије, свима је било допуштено да одреде сопствена правила, и они готово да не знају ништа о томе шта су радила друга два тима. Оно што ћете чути данас биће, у великој мери, ново и за њих. То је друга сврха данашњег скупа: да се размене искуства. Молим вас да почнете размену...

ФРЕДЕРИК СОНТАГ: Кад се сретнете с оваквим начином рада, када схватите колико су ове радионице корисне, и кад сами добијете прилику да тако радите, упитате се како је уопште могуће радити на други начин, и да ли се без тога уопште може доћи до некаквог превода. Тако да сам ја сад почео да бринем како су неке моје драме преведене на друге језике, пошто обично немам никакве контакте са преводацима. [*Смех.*]

Оно што смо овде радили било је врло корисно и врло интензивно. Ја дубоко верујем у стварне сусрете, у упознавање. Мислим, ми се са преводацима углавном чујемо телефоном и дописујемо путем интернета. Ја, међутим, верујем у то да је врло битно да будемо заједно у истом простору. Можда је то тако зато што је позориште уметност говора и можда нам је, баш због тога, и потребно да се упознамо и да стварно разговарамо.

У *Цорцу Кајлану*, у драми, ми управо замењујемо дијалектику 'тријалектиком', замењујемо фудбал на два гола фудбалом на три гола. [*Смех, иошито је Сонџаи најправио алузију на једну рејлику из комага.*] Тако да верујем да је, да би се превео *Цорц Кајлан*, апсолутно неопходно да то учини трочлани тим.



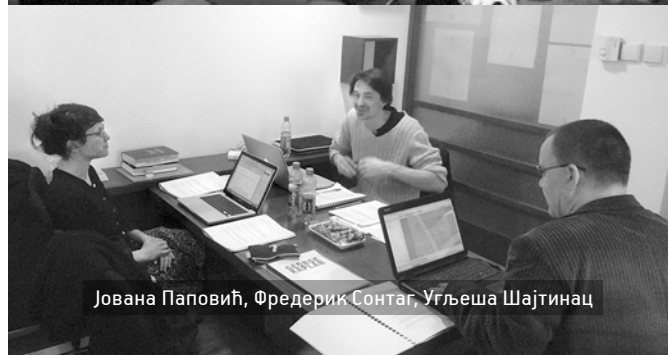
Луси Дедо



Ива Брдар, Тања Шљивар



Угљеша Шајтинац, Јована Паповић



Јована Паповић, Фредерик Сонтаг, Угљеша Шајтинац

УГЉЕША ШАЈТИНАЦ: Ја сам мало стрепео, давно, док је ово било само идеја... Некад може да ти се де-си да тако радиш на неком комаду – нити ти лежи по сензибилитету, нити знаш шта ту радиш и онда, као, завршаваш тај посао јер није у реду да га не завршиш. Међутим, овде је реч о комаду који, пре свега, није досадан, који је интересантан и на коме и те како вреди радити.

Ја сам неким срећним стицајем околности већ учествовао у таквим радионицама. Тада сам ја био оно што је сада Фредерик. Био сам у тој позицији и било ми је непријатно што као писац у томе учествујем. [Реч је о драми *Хадерсфилд* и једној од радионица које су у Лондону 2003. организовали NATIONAL THEATRE STUDIO и ПРОЈЕКТ НОВА ДРАМА Народног позоришта.] Мислио сам да онај ко преводи има право на сву, пуну слободу да то уради онако како он мисли да треба. И мислио сам да комад треба да има своју судбину на другом језику. Тад је то било доста напорно за мене, био сам такорећи *исцрпљиван*, то су била скоро... саслушања... Мислим да смо ми Фредерика поштедели тога, иако је њему првог дана вероватно било чудно када смо му постављали питања о неким стварима које су у основи савршено јасне. Ту ти дође да полудиш, као, шта сад хоћете, шта вам сад није јасно, да ли сам ја написао неки неразумљив комад, не разумем... Он се мало опирао у почетку, а ми смо, међутим, само хтели да будемо прецизни. [...]

Срећа да је Фредерик, кажем, написао тако занимљив комад, те смо брзо прешли преко тих испитивања – чак и ако су њему била непријатна, нама су била неопходна. [...] Кад смо то завршили, ми смо знали где смо. Оно чиме се фактички Јована и ја бавимо ова два дана јесте, у ствари, да ја од ње тражим једну врсту слободе, зато што она савршено влада тим језиком којим ја не владам уопште. [...] Тражим да одредимо докле и колико, када је о стилизацији реч, смем да идем, и дозволу да при-

меним своје идеје, а да реченице које преводимо не доведем до неког другог смисла. [...]

Не могу да кажем да ли смо ми најбољи могући тим за рад на овој драми, али у ова три дана, ето, дали смо све од себе. Ја сам захвалан што ми се пружила прилика да узвратим један вид услуге која је мени својевремено учињена и која је допринела да мој комад тада буде боље интерпретиран, да боље звучи на другом језику и да, на крају крајева, има тумаче који никада не могу рећи “је ли то до нас или до превода?” Са драмом то је мало другачије него с неким другим литерарним облицима, мада лош превод можете да препознате и у преводу чланка, а камо ли неког литерарног рада, сложеног, високе стилизације, ауторског рукописа... За драму то је важно још због нечега – она живи свој живот на сцени, и неко то мора да изговори.

ЈОВАНА ПАПОВИЋ: Ово је за мене било занимљиво искуство. Прво, зато што сам могла да упознам аутора у чијој сам драми, читајући је, истински уживала. [*Сонијају*.] Била је то, дакле, фантастична прилика да те сретнемо, разговарамо о твојим идејама и сазнамо шта се крије иза речи и све остало. Било је сјајно и због тога што је овој драми, као што си рекао, потребно троје људи да би била преведена – размена коју смо имали била је богата и мислим да смо обавили стварно добар посао. [...]

Радили смо с лакоћом, не знам да ли сте се и ви [Шајтинац и Сонтаг] тако осећали, али мислим да смо комуницирали без тешкоћа, да смо се добро разумели, и да смо Угљеша и ја врло брзо схватили основну идеју драме...

УГЉЕША ШАЈТИНАЦ: Ја сам се првог дана нашалио, рекавши: “Извините, да ли је ово трагедија или комедија?” [*Смех.*] Фредерик је казао: “Молим вас, немојте то да ми радите.” Испоставило се да је све много духовитије него што се мени учинило после првог читања, што је добро, претпостављам.

ЈОВАНА ПАПОВИЋ: Дакле, ипак више нагиње ка трагедији [Смех.] Било како било, на то питање нисмо одговорили. Био је то врло опуштен, пријатан начин рада...

УГЉЕША ШАЈТИНАЦ: Уз неку врсту радосног песимизма. [Јована Паповић и Фредерик Соншај се смеју.]

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Радосни песимизам?

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Е, то је то, као и све у вези са овом драмом. Она се застрашујућим стварима бави на тако забаван начин да их то чини још језивијим – и то вас забавља – и зато плаши, тако да не можете а да се не смејете... И тако даље, у недоглед.

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Можда бисмо сада лопту могли да пребацимо другој екипи... С истим питањем за Анђелку или за Иву – шта сте очекивале од процеса о коме смо пре почетка радионица толико причали?

АНЂЕЛКА НИКОЛИЋ: Можда би требало да кажемо неколико речи о првој фази пројекта. Било је то врло занимљиво – Ива, Јована и ја суделовале смо у пројекту као читачи и као селектори, и то још током прошлог лета. И било је то врло добро искуство – имале смо тридесетак нових француских драма које смо прочитале и о њима написале извештаје – кратке садржаје с коментарима. Потом смо те извештаје размењивале међу собом и о њима дискутовале. Било је то на почетку пројекта. За мене ту, у том искуству, има неколико интересантних ствари – ја сам раније већ преводила драме с француског и неке с енглеског језика – али оно што је ново у овој ситуацији је да имате партнера у превођењу, у мом случају то је била Марија Караклајић. Она, као што знате, не говори језик, и то чини да на неки начин будете пажљивији, претвара вас у чувара француског језика, тако да сам све време имала потребу да још једном сваку ствар проверим у оригиналу. И то ми је помогло да уочим нешто што нисам ни приметила док сам радила на првој руци превода – на радном преводу, тако га зовемо?

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Да, радни превод...

АНЂЕЛКА НИКОЛИЋ: Све то је на почетку изазивало у мени сумњу, јер кад преводиш, онда преводиш, свако од нас ће се сложити да то не може да се ради напола. Било како било, веровала сам да добро познајем оригинални текст – а то је *Игенџишети* Жерара Воткинса – мислила сам да знам све о њему и веровала сам да сам већ истражила све могућности. И тада, док сам Марији објашњавала да извесне ствари не могу на одређени начин да се преведу на српски, већ тада сам уочила потпуно нове могућности. [...]

И попут онога што је Фредерик [Сонтаг] казао о преводима својих драма, тако и ја сада могу да кажем да бринем за своје раније преводе. За мене је то једна веома драгоцену ствар коју сам добила кроз пројект. Такође, мислим да је штета што неко ко ће суделовати у следећим фазама – припреми јавног читања или продукцији ове драме – није могао да учествује у овој фази... У реду, ми смо радиле на преводу, али је током тог рада било доста говора о драматургији комада и било је ствари које су изговорене, а биле би драгоцене за неког ко ће желети да на њему ради као редитељ, драматург и, нарочито, као глумац. То је занимљиво јер постоји предрасуда – жао ми је што то говорим – да су глумци најмање интелектуална карика у процесу. А онда сам схватила да су глумци ти који у театру брину о језику и који се њиме баве чак и више него писац или редитељ, који готово да је небитан у тој ствари.

Са Жераром смо комуницирале помоћу скајпа и у почетку смо веровале да ће то бити хендикеп, али испоставило се да су разговори били конкретни и згуснути. Он нам је рекао толико важних ствари о драми да је стварно штета што разговори нису снимани, јер би могли да послуже не само као добар интервју с аутором већ и као одличан предговор за читаоце и позоришне ствараоце који ће драму читати.

Имали смо, дакле, разговоре са писцем који су били увод у сваку од сесија током радионице, што је Марији и мени давало слободу да потом наставимо добар и конкретан рад током сесија [удвоје, после завршеног разговора с Воткинсом]. Овакав приступ даје вам и више времена и енергије да се бавите укупним стилем драме и освестите сопствену моћ да учините још више. Мислим да је тешко бити веран жанру драме – комедији или трагедији – граница је оштра и понекад тако мала... Сада осећам још већу одговорност и још сам радозналија у вези са завршном верзијом превода. Можда би Марија могла да нам каже више о томе...

МАРИЈА КАРАКЛАЈИЋ: Једна од последица околности да две особе преводе драму, а обе долазе из позоришта, јесте то да се драма у ствари директно преводи за сцену. Ми смо наглас читале текст, реченицу по реченицу, покушавајући да тако уловимо ритам који је специфичан на српском језику и који се разликује од ритма на француском. Јасно, књижевно значење треба да – тамо где је могуће – буде очувано, али ми смо највише рачуна водиле о томе – знате, кад се треба одредити међу могућим синонимима, или различитим идиомима – шта је то што ће боље да звучи на сцени. Кад преводите нешто што ће потом бити само штампано, тада на извештајан начин имате више слободе – говорим из сопственог преводачког искуства. Међутим, једна од најважнијих ствари у вези са преводом драма јесте како да је учините аудибилном, да звучи нормално и природно. Дешавало се да сам понегде више била за решења која су књижевно боља, да бих потом схватила да би, изговорена на позорници, она звучала глупо. Баш зато је од велике помоћи кад онај кога имате уз себе и ко ће прочитати завршну верзију, долази из театра, кад је позоришни практичар. Тада знате шта да нагласите кроз превод, на шта највише да обратите пажњу и посветите му се. Рад са Жераром био је одиста диван. Имале смо конкретна питања

на која је он одговарао, да би нам потом дао шире виђење драме. Говорио нам је о својим намерама и понудио увид у ствари које ми нисмо ни приметиле, а које су се показале као веома важне – посебно у вези са односом између два лица у овом комаду. Открио нам је да је то – схватићете ово када будете прочитали драму – однос који је заиста пун љубави и нежности. [...] С друге стране, ту су мале, специфичне ствари о којима – ако је у близини – можете упитати аутора. На крају смо, верујем, добили превод који је знатно прецизнији и знатно разумљивији.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Шта би Жерар рекао да је са нама?

АНЂЕЛКА НИКОЛИЋ: Жерар би рекао да смо имали проблем с једним идиомом... изразом... чије сам значење одмах разумела, али нисам могла да пронађем тачан превод с француског – тако да смо га питале и он је рекао – “Да, нормално да не можете да нађете, јер то је заправо енглески...”

МАРИЈА КАРАКЛАЈИЋ: Амерички...

АНЂЕЛКА НИКОЛИЋ: Амерички израз, прецизније, тексашки... Који је после он превео на француски... с енглеског, јер он је *Иденитиет* прво написао на енглеском...

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Да, почео је да га пише на енглеском...

МАРИЈА КАРАКЛАЈИЋ: А онда га је превео и наставио на француском...

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Кад говоримо о томе, код Воткинса постоји још један вид сложености. Он мора да изабере језик на ком ће писати. [Воткинс је полу-Енглец.] И то је занимљиво, јер језици се разликују, и разликује се оно за шта можете да их употребите. Исто тако, постоје избори које ћете начинити док преводите – овде не говорим нужно о строгом, егзактном преводу, ономе што бисте учинили да драма треба само да се чита. Уместо тога, може се ићи на доживљај који драма треба да произведе, на стил, на циљ – оно што

је писац, пишући драму, заправо желео да изазове у гледаоцу – а то, у ствари, значи да имате право да измените понешто... Наравно, то је веома тешко учинити ако поред себе немате писца, јер увек ризикујете да ће избор који сте направили бити потпуно субјективан. Али, ако сте у могућности да постављате питања, или ако имате поверење драмског писца у толикој мери да можете сами да наставите рад – са слободом која можда иде само корак даље од дословног превода – тада ћете опуштено и без nelaгоде моћи то да учините, јер сте тај разговор с њим већ обавили. [...] Хајде сад опет мало да говоримо на француском. Попричаћемо с Луси. Како је све ово изгледало из твог угла? Да ли си замишљала да ће се нешто догодити, а није, и обрнуто?

ЛУСИ ДЕПО: Има писаца који су забринуте за превод својих радова. Мени је, међутим, ово прво искуство превођења, тако да нисам ни знала шта да очекујем. Што се тиче рада, за мене је ово било чудно... занимљиво искуство, јер има неких ствари које на француском звуче јако једноставно и за које сам била сигурна да су једноставне, а испоставило се да су јако сложене при превођењу и носе доста тог француског багажа који се једноставно тешко преводи, ствари које су превише везане за француску историју или језик. [...] Гледала сам Иву и Тању како расправљају о једној речи и по десетак минута, тако да сам их само пуштала и слушала и чудила се како једна реч може да носи толико тежине. Зато је ово за мене било невероватно искуство. И увек... Размишљала сам о томе како је писање увек заправо потрага за нечим јединственим, али и нечим универзалним – а онда сам имала то искуство превођења које је исто толико комплексно, исто тако тражење праве комбинације између српске и француске варијанте.

ИВА БРДАР: Било је то заиста вредно искуство – раније сам већ преводила драме, и знала сам колико ће драгоцено бити то што ћу – уколико нешто не разу-



Фредерик Сонтаг



Тања Шљивар, Марија Караклајић



Студио ЈДП, завршна сесија



Анђелка Николић, Жерар Воткинс, Марија Караклајић

мем – моћи да упитам аутора. Током сваког превода увек постоји милион дилема – понекад чак и знамо како нешто да преведемо, али не знамо коју би, међу безброј верзија које се могу употребити, изабрао сам аутор. До сада сам понекад била у прилици да мејлом или телефоном упитам аутора, и то је већ нешто. Али сада кад сам имала прилику да са њим проведем три дана и сазнам баш све што бих хтела – било да је у питању само једна реч, реченица, или укупно значење драме – разумела сам да је то нешто што превођењу даје додатну вредност. Радил смо, дакле, три дана. У основи, прва два дана протекла су тако што смо и Тања и ја постављале питања Луси... Ја о својим преводачким дилемама на француском, Тања о својим на српском, тако да је то одиста био троугао. Последњег дана, Луси нам је прочитала своју драму на француском, што је било исто тако занимљиво, јер смо и тада, док је читала, успеле да осетимо и откријемо ствари које су могле да се измене у преводу. После тога, драму смо наглас читале на српском, за Луси, што нам је помогло да пронађемо још неке нове нивое у интерпретацији драме. Када се каже да превод никада није готов, да се процес превођења никада не завршава, да једну драму можеш преводити до смрти... Увек има нешто што можеш да промениш и никад не знаш где да се зауставиш. Увек имам тај осећај кад нешто преводим, тако да су ова три дана показала и то да ни три дана нису довољна...

ЛУСИ ДЕПО: Мислим да исто важи и за писање. Чини ми се да бих драму могла да дорађујем у недоглед.

ИВА БРДАР: У вези с *Хименом* постоји још један преводачки изазов, јер то је, поред осталог, и драма о интернету. А француски језик има специфичне облике који се користе када се пише на интернету, на пример, скраћенице које омогућавају брже писање, па смо у преводу били приморани да користимо српске интернет облике, тако да је то било

не само занимљиво него и смешно – проналасити све те мале интернет изразе или графичка решења која се могу користити у преводу. То је вероватно био најзабавнији део рада. Луси доста користи игре речима – то је био најтежи део рада. Понекад чак морате да их изоставите, да их жртвујете, јер нема правог решења, а понекад можете да додате и неко ново значење. То је такође било врло занимљиво. У вези са Тањом [Шљивар], постојала је још једна повољна околност, то што је и сама недавно прошла кроз слично искуство као писац, јер драма јој је преведена на немачки, тако да је боље могла да разуме Лусину позицију.

ТАЊА ШЉИВАР: То се догађало упоредо. Половину времена проводила сам радећи на преводу Лусине драме с француског на српски. Другу – мислећи о немачком преводу моје драме, што је, нажалост, понекад знало да буде готово болно: то је вербална драма, у којој су речи веома важне... Лусина драма је специфична – уопште нема интерпункцију, а то је такође и интернет-драма, с блогovima и форумима и постovima. Те две околности чине је лингвистички специфичном и тешком за превод. С друге стране, ту је била та моја драма у врло лошем преводу, и без обзира на то што говорим немачки, а не говорим француски, лакше ми је падао рад на овом преводу него на мом сопственом. [...]

Две ствари – прво, ништа се не може превести. То је чињеница. И друго – како да дођемо до стварне информације о нечему, ако га не преведемо? Зато сам с радошћу прихватила да учествујем у овом пројекту, деловао је тако озбиљно, то сам осећала већ после првог разговора с Милошем [Кречковићем]. Била сам импресионирана што се нешто попут овога уопште догађа у Србији, да неко с толико бриге приступа нечему. Зато и мислим да је то веома корисно и волела бих да и сама имам прилику да се нађем на другој страни стола, јер осећам то као

нешто у потпуности инспиративно. Верујем да ће то добро осећање бити још израженије пошто будемо одржали јавна читања ових превода. И још једном: било је стварно добро слушати Луси док чита своју драму на француском.

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Слушање текста, чак и када је прочитан на другом језику, увек доноси доста тога, много информација, чак и када не разумете језик, осетите толико тога у вези са ритмом, темпом, тензијом. [...]

Раније смо говорили како је важно оставити све опције отворене у радној верзији превода, коју зато у шали зовем “камамбер преводом”. То је она верзија из које, кад је отворите, као сир, можете да осетите све ароме оригиналне драме, језика... она их све садржи. Верзију на којој радимо у овој фази зовем “преводом под скелама”. То је време када се два писца упознају, разговарају и када се постављају многа питања, од којих су нека сувише уопштена, или поједностављена, детаљна, или чак сувишна. Та питања и одговори на њих, то су те “скеле”. Следећа, завршна фаза, састоји се у уклањању “скела”. Иза њих ће се указати драма у коначном виду на новом језику. И ма како лако изгледао посао “уклањања скела”, уверен сам да разговор који му претходи има круцијални значај. Захваљујући њему, “скеле” се могу уклонити безбедно.

Током завршне фазе, када коначни превод буде практично готов, ми ћемо позвати у помоћ и глумце, замолити их да нам га прочитају. То је вероватно последњи тренутак за понеку измену пре но што текст оде у штампу.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Реч је о затвореним, радним читањима, не о јавним, која су режирана и долазе касније.

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Да. Позваћемо неколико пријатеља, прочитати текст наглас, иза затворених врата. Том приликом, открићемо понеко место које још увек није прорадило, које још увек не клизи низ језик

без напора. То је тренутак да се све угланца и комаду да завршни сјај. То је такође и тренутак после ког на сцену може да ступи и редитељ, преузме комад како би га... не баш покидао у парампарчад... [Смех.] ...како би га усмерио ка продукцији или бар јавном читању.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Што је, у ствари, још једна врста превода.

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Можда је ово тренутак да пређемо на питања?

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Можда неко ко је већ био жртва овог модела? Филип Вујошевић...

ФИЛИП ВУЈОШЕВИЋ: Да, био је то рад сличан овом, али не сасвим. Биле су то, наиме, драматуршке радионице, а не преводачке. Оно што ја овде видим јако је добро структурирано, можда и боље од оног пре десетак година, а мислим да је нарочито добро што постоји јасан наговештај могуће продукције на крају пута. То је веома значајно, не само за пројекат већ и за људе који у њему учествују. Можда је понекад недостајало пројекту на коме смо онда радили, и чинило га на изванредан начин наивнијим од овога.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Тада су се у триангуларним радионицама налазили писац и два редитеља, обично из различитих земаља, и радили на постојећој верзији драме коју је писац написао, на њеном даљем развоју. Писац је тако био у прилици да чује две различите анализе, две визије, могли бисмо условно можда чак да кажемо и два превода своје драме – превода с језика писане речи на језик сценског израза.

ФИЛИП ВУЈОШЕВИЋ: И то је на моменте било врло инспиративно, али и фрустрирајуће, јер често је недостајао тај осећај смисла – да ће се све завршити продукцијом.

МИЛОШ КРЕЧКОВИЋ: Ми смо од самог почетка, још док смо га смишљали, желели да TRANSCRIPT



TRANS|SCRIPT, преводилачке радионице: завршна sesija (Студио ЈДП, март 2013)

има практичну позоришну димензију. Бирајући нове француске драме на којима ћемо радити током пројекта, држали смо се и извесних, унапред одређених, критеријума. Наравно, желели смо да изаберемо добре комаде, и да то буде балансирана селекција која ће представљати репрезентативан и актуелан узорак из најновије продукције. Пазили смо да то буду комади с темом и садржајем што разумљивијим за српску публику... А један од критеријума био је управо да то буду продукционо практични и репертоарски потенцијално занимљиви комади који ће имати стварну шансу да буду постављени на сцену. Шансу, дакле, јер упркос том осећању смисла о ком говориш, и доброј вољи, тешко је замислити

да се пет нових француских драма одједном нађе на репертоарском плану позоришта. [...]

ФИЛИП ЛЕ МОАН: Надајмо се пре тога да ћемо резултат рада о коме смо данас разговарали ускоро моћи да представимо кроз планирана јавна читања, овде у Југословенском драмском позоришту, као и у Новом Саду, током Стеријиног позорја, те књигом која би на јесен требало да изађе из штампе. Надамо се да ћемо и тада, после слушања и читања ових превода, поново имати прилику да чујемо ваше утиске. У међувремену, свима хвала на разговору и на сарадњи.³⁾

3) Делимични транскрипт разговора вођеног 2. марта 2013. у Студију ЈДП.



Сцена

Е д в а р д Б о н д



Разговарала > мр Наташа Миловић

Едвард Бонд

Тачеризам, Биг брам, Постојање

Ваш комад “Злочин 21 века” почиње цитатом “Друштво, то не постоји” – М. Тачер. Како интерпретирате реакције на смрт Тачерове на улицама Лондона и у другим местима у Уједињеном Краљевству? Упркос уличним журкама, парадоксално, десница је у порасту у Европи (укључујући и Србију и друге постсоцијалистичке државе у источној Европи), тако да тачеризам није мртав. Какве су консеквенце тачеризма када говоримо о култури и драми данас? Да ли је прослава њене смрти пример онога што називате “освета је заменила потребу за правдом”.

— Друштвене, економске и еколошке последице тачеризма су катастрофичне. Уместо да новац буде корисно средство размене, он се претвара у паразита са сопственим заразним животом. Он је (као форма монетаризма) директни узрок садашње финансијске и економске кризе. Ова криза сувише је добро позната да бих је овде описивао. Уместо тога, бавићу се ефектима које проузрокује у драми. Дозволите ми да то објасним на начин који није нов, премда је илустра-

тиван. Тачеризам претвара све у производе који имају прођу на тржишту. Позоришта постају продавнице за потрошаче. Када користиш храну, тело је мења у нешто креативно, њена сврха је да се створи тело. Тело је еволуирало тако да то ради аутоматски. Али ум није еволуирао као аутоматско средство делања с оним што се у њега стави. Штагод да се стави у ум, то постаје део културног процеса. Али, када је комад “стављен у то”, он је већ тада део културе. Тело преокреће храну у себе, али када се комад (било шта што се сматра културом) стави у ум, он може да преокрене ум у себе, у сопствену форму културе. Зато смо у историји, а не у еволуцији. То доводи до огромне историјске, друштвене и политичке различитости у култури. Све зависи од тога како ум “прима” комад. Да ли то чини креативно или као пасивна жртва? То је разлика између драме и позоришта. Позориште је пасивни потрошачки производ и његови потрошачи су жртве, чак и када се – готово када се – осећају задовољнима (у позоришту). Тело аутоматски ствара себе када конзумира храну,

али када се драма суочава са умом, тек тада ум постаје креативан и заправо тек тада ствара себе – и оно што он заиста ствара, јесте његова сопствена људскост. Постоје површне сличности између драме и позоришта, али оне су апсолутне супротности. Позориште је врста пасивног брома, а драма ствара људскост. Тачеризам, реганизам, фридманизам, монетаризам – сада контролишу позоришта. Тачеризам је капиталистичка форма тоталитаризма. Сви тоталитаризми почну обећањем, а заврше претњом. У деструктивној економији не може постојати креативна драма, нити постојана екологија са деструктивном индустријом, зато што се ове ствари налазе у међусобним односима. И тако је и драма део садашње катастрофе. У почетку, она води потрошачком позоришту и комадима који се баве “позориштем симптома”. Међутим, у последњих четири или више година проблем се развио у све сем у терминалну фазу. Позориште је постало аутопсија. Свежи млади писци још увек тога нису свесни, али они пишу своја дела на полеђини умрлица. озбиљна драма нема више било какву “структуру смисла” која је способна да се позабави друштвом. Како би и могла, када тржишна култура нема смисла за оно што је људско. Редитељи крију ово од себе и од публике помоћу очајних трикова и испразним ефектима. Комади морају и даље покушавати да се баве озбиљним људским проблемима, али уместо тога, они тривијализују озбиљност – и тако, може се рећи да је модерно позориште изопачено.

Једина тема драме је Правда. То је и разлог зашто је друштво створило институције драме, јавне позорнице. Све културе – све индивидуе – морају трагати за правдом. Ако не трагају за њом, они тиме издају сопствену људскост и тада имамо страшну последицу: људи се онда морају светити сами себи. То је дубок парадокс који је уграђен у структуру драме и у саму људскост.

Да то није тако, уништили бисмо себе још у освиту историје. Временом, људска бића морају постати згађена над њиховим сопственим самоиздајама. Онда њихова савест реагује у бесу и збуњености у којима уништавају себе. Али тржиште нема савест. Уместо тога, тржиште третира своју публику с циничним пре-

зиrom и поставља на сцени имитације реакционарних мани-мејкера Холивуда и телевизије. То је освета тачеризма над људима који се клањају тржишту. Хајдемо јасно да поставимо ствари. Постоји нешто веома понижавајуће у вези са тачеризмом и тржиштем тако да, ако верујеш у те ствари и живиш у складу са њима, уништаваш себе. То је логика тачеризма и истина у односу на политику.



У уводу за “Комаде о столица/The Chair Plays” кажете да је форма драме структура ума. Осамдесетих сте имали изванредан пријем “Ратних комада/War Plays” у Паризу, али не и од лондонске публике. Када сте раскинули сарадњу са Ројал Корт позориштем и другим етаблираним лондонским кућама, почели сте да радите за младе, да користите позориште у образовању – Биг брам (Big Brum Theatre-in-Education) у Бирмингему. Имали сте огромно искуство са позориштем у образовању. Шта је најбољи начин да се помогне младима да разумеју драму и кроз њу и структуру и стање сопствених умова? Како им логика маште помаже да разумеју (и промене) парадоксе неправедног друштва?

— Људско искуство сувише је сложено и разноврсно да би га природа могла организovati. Управо због наше сложености морамо да живимо у културама и историјама. И услед тога имамо драму. Можемо претворити наше сложености, наша искуства, у одрживе живе форме само тако што ћемо их драматизовати. Морамо комбиновати практично са моралним тако да се стадо претвори у заједницу. Процес је индивидуалан – свако од нас драматизује сопствени живот – и друштвени, такође. Зато су јавне институције драме неопходне – то је начин на који драматска сорта ствара своју хуманост. Деца су бића која су способна да сама себе драматизују. Она уче део који треба да заузму у друштву као што глумци уче своје улоге у комаду. Но, позорница је сада и сама корумпирана – и друштво наноси све више штете процесима који су инхерентни детињству. Оно то ради тако грубо, правећи од деце потрошаче на тржишту. Али, још подлије је што се суочавамо са растућом забринутосту у вези са децом. Све то је помешано са вековним фрустрацијама и мукама у покушајима уклапања дечје спонтаности у друштвени конформитет – али нова забринутост за децу је на ивици панике. Сада отуђење почиње већ у детињству. Одрасли не могу више да нађу одговоре на дечја питања зато што они сами не верују у сопствене одговоре – сувише су изопачени и ирационални. Тржиште је дивље место где ауторитет жели да задржи своју моћ тако што спроводи дисциплину. Оно замењује дечју креативност тржишном похотом, а дечју спонтаност механичком дисциплином и комерцијалном углађеношћу. Ово уништава њихову моралну одговорност према заједници и неизбежно уништава њихов морални обзир према себи.

Тако да је неопходно дати младим људима нову врсту драме. Таква драма ствара ситуације – у складу са њиховим узрастом – у којима могу да се суочавају са екстремним проблемима човечности. Такве ситуације саме по себи чине младе људе свесним суочавања, не због тога да би им се показала њихова недовољност и

незнање, већ да користе и да допусте да цвета знање, које они већ поседују о својој људскости. То је свест о људској трагедији.

Не морамо се правдати због тога. Без овакве свести, сама комика је деградирајућа. Једном када (помоћу драме) млади стекну такву свест, никада је неће изгубити. Ако им није дата свест док су млади, никада је неће пронаћи и никада неће моћи да имају стварну контролу над сопственим животима. Уместо тога, живеће примајући и издајући наређења. О томе су комади које сам писао за Биг брам, позориште у образовању. Наши комади не уче младе да не узимају дрогу или да не краду у продавницама. Драма не учи ништа. Уместо тога, она ствара. Биг брам изводи комаде и води радионице које разматрају парадоксе и дилеме људских и друштвених односа. Показујемо да је машта темељ моралности и, када машту драматизујемо, она има логику која нас чини људима. Ја не пишем комаде за децу, већ за одрасле, који ће они једног дана постати. А видимо да су деца увек мало испред нас.

На крају "Спасених", Лен поправља столицу. Овај гест сагледава се као чин наде за њега и публику из шездесетих. Можете ли рећи како и зашто се значење столица у Вашим комадима сада променило?

— На крају *Спасених* Лен поправља столицу у радничкој дневној соби. Гледао сам једном комад у коме сличан лик, у сличној соби, скаче на столицу и држи говор о надлазећој Утопији. То је био део политичке еуфорије шездесетих. Мислио сам да је еуфорија била нереална. Лен је научио да, ако отвори улазна врата да изађе из куће, врата ће се директно отворити за улаз у сличну кућу. Очигледно је драма место илузуја, али њена највећа моћ је што без милости разоткрива све илузије. То је логика драме коју позориште не може да произведе. Лен поправља столицу зато што је поломљена. Научио се практичности. Политика није уметност могућег, она је занат практичног. То је апсолутно темељ моје драме. Када би Лен скочио на сто-

лицу, надam се да бих био довољно искрен и учинио да се столица скрши.

Политичка, друштвена промена је тешка. Еуфорични драмски писци престали су да пишу или су постали разочарани и почели да пишу за тржиште. Еуфорија је била један од узрока тачеризма. Нисам разочаран зато што немам илузије. Пишем комаде да укажем на ситуацију и, ако користим драму исправно, она чини такву ситуацију неподношљивом.

То називам “драмом центра”. То је креативна дисциплина. С обзиром да је ситуација неподношљива,

POSTOJANJE
Edvard Bond

igraju:
X Rade Ćosić

Režija: Dušan Popović
Tom: Vladimir Tešović

Umetnički direktor/producenat: Nataša Milović
Prevod: Đorđe Krivokapić

scena: CARINA

Zahvaljujući Sudažu Bocu na dostavi za radno kjevo komad zahvaljujući Đorđu Krivokapiću na dostavi za radno kjevo prevod. Zahvaljujući se za Đuži Beograd i Novosadskoj kulturnoj mreži na besplatnom prostoru. Zahvaljujući na donacijama prijatelja i komija koji su nam ustupili svoj inventar za opremanje sve predstave. Oprava za utvrđivanje sposobnosti glazbe na glazbom, aranžmanar Jevrović, Tihomir Tojzović, Predrag Jevrović, Milos Jovanović i Predrag Prelo Milošević i Tijlji Vikić na scenografiji i vestima. ©

било шта што се налази изван центра у тексту, режији, дизајну или глуми је неозбиљно. Ако је ситуација неподношљива, она постаје одговорност публике. И ако користимо драму на одговарајући начин, публика ће онда имати вољу за то и знаће да поседује снагу да прихвати одговорност. Понекад ме питају где је нада у мојим комадима. Нада је у публици.

Ваши “Ратни комади” из осамдесетих, Ваш нуклеарни циклус, могу се читати као комади упозорења. Други циклус ратних комада из деведесетих, тзв. “париских пет” говоре о ратовима прошлости, садашњости и будућности. Да ли су ти касни антиратни комади комади сећања? Чини се да нисмо много научили од историје. Последњи век је доказ да смо “сви у истој причи” – да цитирам жену из комада “Људи” која то каже војнику који је изгубио сећање и у потрази је за својим идентитетом. Зашто је људска способност да учи од историје тако страшно блокирана?

— Париских пет комада говоре о младом човеку у потрази за идентитетом. То је прича коју често користим. На пример, то се види у комадима које пишем за Биг брам, а који су, у ствари, краће верзије за младе, где се бавим проблемима представљеним у Париским комадима. У овом циклусу, млади човек је врста модерног Хамлета. У свих пет драма он је различита особа, и стварно, оно што он тражи није свој идентитет, већ одговор на питање како бити човечан у модерном свету. Таква поставка дозвољава публици да се поистовети с ликом – зато што и лик и публика траже исту ствар. Моји комади су о публици, и сви они су о том трагању. Многе од тих комада поставио сам у будућности зато што ће капитализам све учинити опасним и насилним. Они нису “комади сећања” о прошлим ратовима. Сви моји комади написани су на мапи будућности. Промена је тешка зато што свака нова генерација заборавља шта су раније генерације научиле. Људска ситуација је компликована, она мора бити таква ако намеравамо да будемо човечни. Морамо комбиновати потребу са жељом, слободу са сарадњом, наше детињство са

старошћу, живот са смртношћу и поништити наше катастрофално наслеђе а да при том не начинимо будућност још катастрофалнијом. Не можемо то чинити добро ако не заштитимо драму.

Једна ствар је очигледна. Захваљујући Вама, све више и више савремених позоришних уметника види улогу драме као "поправљање столице". Ваш комад "Постојање/Existence" постављен је у многим позориштима: у периферном фринџ позоришту у Новом Београду "Царина", у Народном позоришту у Црној Гори, у Комеди франсез у Паризу и далеко у Колумбији. Рекли сте ми да је баш овај комад један од ваших најомиљенијих. Можете ли рећи нешто више о томе за "Сцену", најважнији позоришни часопис у Србији?

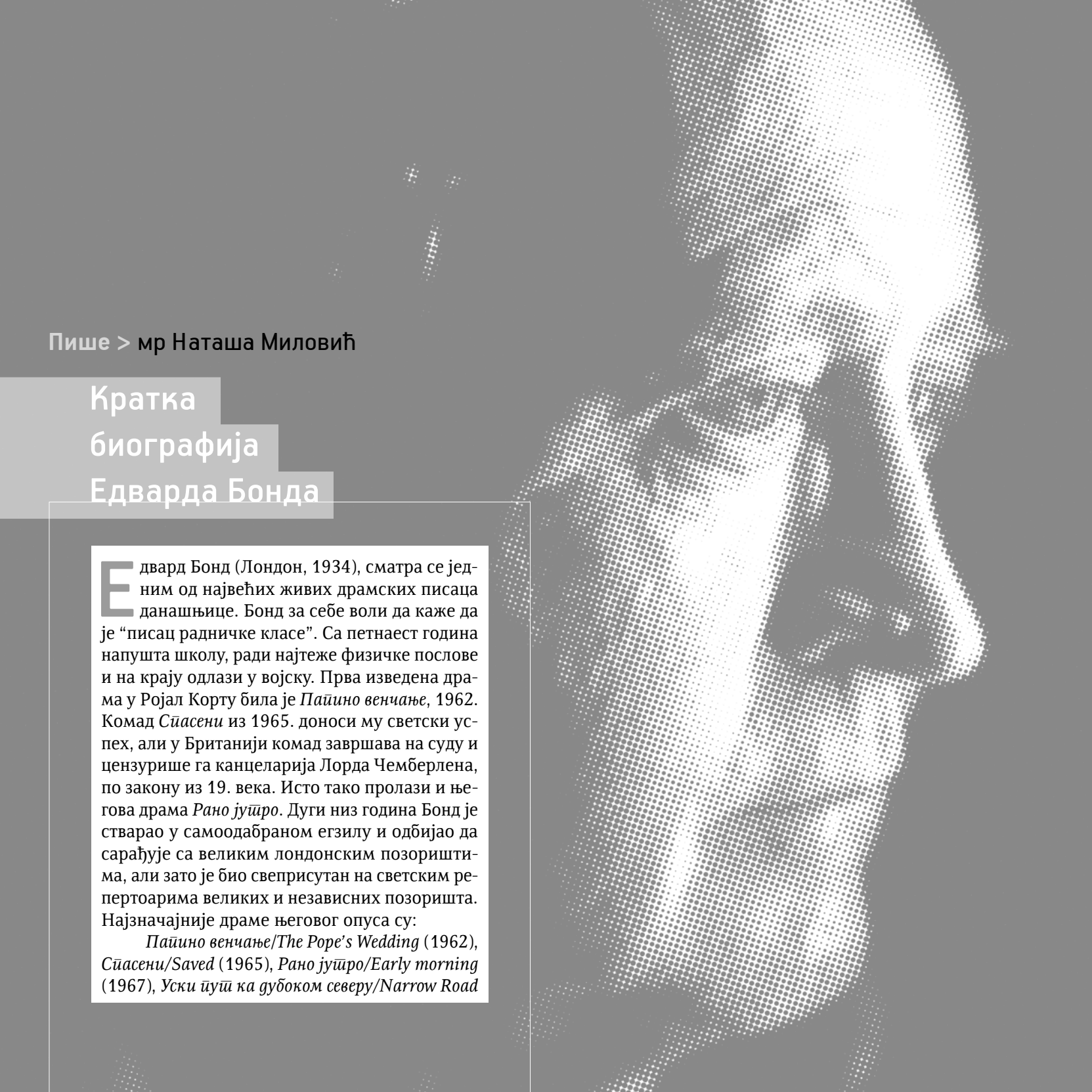
— На одређени начин *Постојање/Existence* објашњава све моје комаде. У њему човек звани "Икс" ("X") упада у собу незнанца да би украо новац. На средини комада "Икс" се напрасно даје у бекство из собе. Затим се враћа у њу и забарикадира се унутра. Многи моји комади мењају се на пола пута када се потрага промени. "Икс" се враћа не више да би узео новац, већ нешто друго. Његов проблем није како да живи хумано усред толико много нехуманости. Његов проблем сада је у томе што он нема живот. Као да му је неко отео живот и ставио га на продају у неку радњу. То даје овом комаду једноставност и чистоту и чини га прототипом модерне драме. Није у питању некакво хвалисање, јер на крају крајева комад је врло једноставан. У извођењу Комеди франсез остварује се тренутак великог позоришта када Бенџамин Џангерс (Benjamin Jungers) који игра "Икса" тихо каже: "Убиј ме". У нашем времену "Икс" може да буде хуман једино онда када ствара своју сопствену екстремну ситуацију, а може се осетити живим само у тренутку који је сам одредио за своју смрт. Он је логика нашег времена.

Када смо имали пробу комада *Постојање* у Паризу, питао сам се како ће публика ово разумети. Позориште се налази у палати Лувра. Сваког јутра пролазио бих кроз огроман шопинг мол који се налази на улазу

у музеј. Мермер, стакло и блиставе продавнице. Увек је било гомила младих људи. Туристи, школске групе у обиласку музеја да би видели чуда из прошлости. На њиховим лицима и њиховој одећи видео сам да су они "Икс". Сви одреда. Знали су то али нису рекли, чак ни себи. Они су модерни. "Икс" говори неизговорено.



Постојање
(као и фотографија на почетној страни блока о Е. Бонду)



Пише > мр Наташа Миловић

Кратка биографија Едварда Бонда

Едвард Бонд (Лондон, 1934), сматра се једним од највећих живих драмских писаца данашњице. Бонд за себе воли да каже да је “писац радничке класе”. Са петнаест година напушта школу, ради најтеже физичке послове и на крају одлази у војску. Прва изведена драма у Ројал Корту била је *Папино венчање*, 1962. Комад *Спасени* из 1965. доноси му светски успех, али у Британији комад завршава на суду и цензурише га канцеларија Лорда Чемберлена, по закону из 19. века. Исто тако пролази и његова драма *Рано јутро*. Дуги низ година Бонд је стварао у самоодабраном егзилу и одбијао да сарађује са великим лондонским позориштима, али зато је био свеprisутан на светским репертоарима великих и независних позоришта. Најзначајније драме његовог опуса су:

Папино венчање/The Pope's Wedding (1962),
Спасени/Saved (1965), *Рано јутро/Early morning*
(1967), *Уски пут ка дубоком северу/Narrow Road*

to the Deep North, (1968), Црна маса/Black Mass (1970), Сјупација/Passion (1971), Лир/Lear (1972) Море/Sea (1973), Бинио: сцене новца и смрти/Bingo: Scenes of Money and Death (1973), Луда: сцене хлеба и љубави/The Fool: Scenes of Bread and Love (1975), Камен/Stone (1976), Дошли смо на реку/We come to the river (мјузикл, 1976), А-А-Америка (Бака Фаусџ/Grandma Faust, I део и Љуљашка/The Swing, II део) (1976), Замошћуљак: нови уски љуш ка дубоком северу/The Bundle: New Narrow Road to the Deep north (1978), Жена/The Woman (1978), Свештову/The Worlds (1979), Рестаурација/Restoration (1981), Орфеј/Omphale (мјузикл, 1981), Лето/Summer (1982), Људски топ/Human Cannon (1986), Нуклеарна трилогија, ратни комади/The War Plays: Црвени, црни и неук/Red Black and Ignorant I део, Љуги од лима/The Tin Can People II део, Велики мир/Great Peace III део (1985), Јакне/Jackets (1989), Септембар/September (1989), У грушћу мушкарца/In the company of Men (1992), Олијев зашвор/Olly's Prison (1993), Уторак/Tuesday (1993), На унутрашњем мору/At the Inland Sea (1995), Кафа/Coffee (1996), Јеганаесџ мајица/Eleven Vests (1997), Деца/The Children (2000), Сјолица/Chair (2000), Није никој немам/Have I None (2000), Злочин 21. века/The Crime of the Twenty-first Century (2001), Постојање/Existence (2002), Балансирајући чин/The Balancing Act (2003), Крајка Електра/The Short Electra (2004), Подрум/The Under Room (2005), Рођени/Born (2003), Љуги (2005), Аркада/Arcade (2006), Мелодија/Tune (2006), Невиносџ/Innocence (2008), Прозор/A Window (2009), Ивица/The Edge (2011), радио драма Тестаменту овог дана/The Testament of This Day (2013).

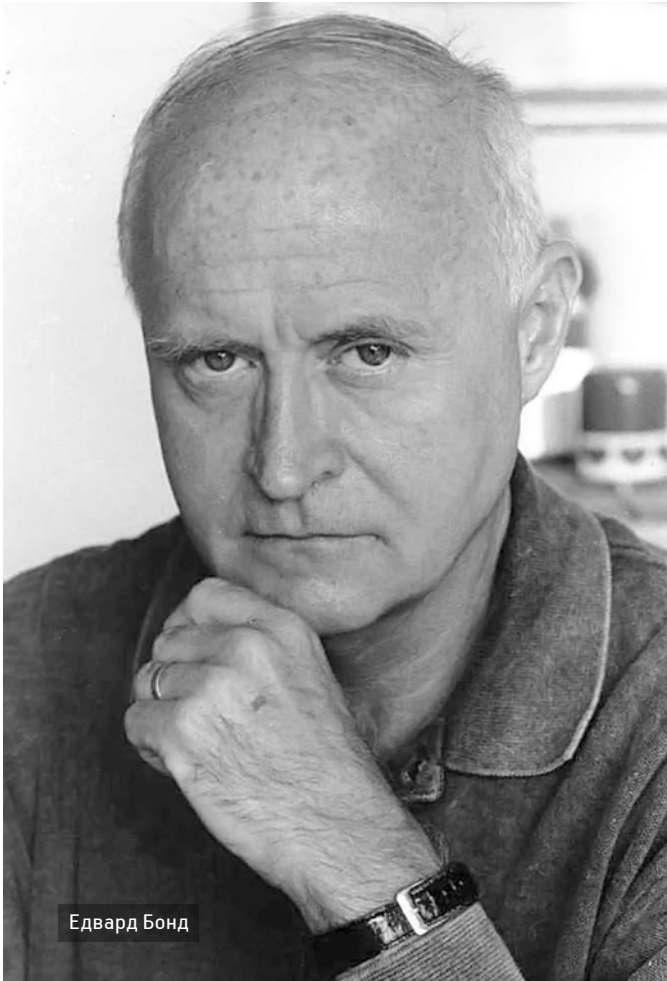
Уз све наведене комаде, може се закључити да је Бонд као изузетно плодан драмски писац написао више од педесет драма за позориште, радио и телевизију, уз два мјузикла и неколико филмских сценарија од којих су најпознатији они за Антонионијев *Blow Up* и филм *Walkabout*, Nikolasa Rouga. Бонд је објавио и три тома писама и *Сабране џесме* (1987). Превео је Ведекиндово *Буђење џролећа*, први превод на енглески језик без цензурисаних секвенци и Чеховљеве *Три се-*

сџре. Многе своје комаде сам је режирао – *Жена/The Woman*, савремена верзија Еурипидових *Тројанки*.¹⁾ Најновија дела која је режирао су његови комади *Сјолица* и *Подрум* у продукцији позоришта Лирик Хамерсмит/Lyric Hammersmith из Лондона. Занимљиво је приметити да је шездесет година рада обележио у малом паб позоришту Кок таверн (The Cock Tavern Theatre) на Килбурну где је Бонд одабрао да се изведе по један комад из сваке деценије, од којих је *Црвени црни и неук* режирала наша редитељка Маја Милатовић Овадија.

Критичко-теоријска студија његових есеја *Скривени зајлеш: белешке о џозоришћу и држави/The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State* објављена је 2000, а затим и зборник текстова *Едвард Бонд и драмско дејџе: о Бондовим комадима за млаге/Edward Bond and the Dramatic Child: Edward Bonds Plays for Young People*, који је приредио Дејвид Дејвис (David Davis). Најновија књига интервјуа у којој Бонд говори о својим делима изашла је овог пролећа у Француској под називом *Едвард Бонд, Интервју са Давидом Туалионом/Edward Bond Interviews with David Tuailleon*, Paris, Les Belles Lettres, 2013. Од теоријске литературе о Бонду код нас постоји и књига проистекла из магистарске тезе *Школа за слује: комјарашивна анализа једној феномена у делима Шексџира, Бонда и браће Квеј*, у издању Института ФДУ, прва у едицији *Тезе 2007*, ауторке Наташе Миловић, у којој је представљена опсежна театролошка анализа Бондове драме *Лир* и анализе других раних комада.

Многи уводни есеји или предговори/пролози из девет томова које је објавио Метјуен потичу из Бондовог пера. Есеји које пише издвајају га и као целивитог савременог мислиоца драме и позоришта. Но, оно што се у тим рефлексивним списима запажа јесте доследна хуманистичка мисао беспштедног критичара капиталистичког друштва и тржишне идеологије. Са

1) Код нас је комад *Жена* преведен као *Хекуба*, но, као и драма *Сјасени, Рано јушро, Море, Узак џуш ка дубоком северу, Бинио, Кафа* и *Рођени*, није још увек објављена. (џрим. ауш.)



Едвард Бонд

својом супругом Елизабет, Едвард Бонд живи и ради у Кејмбрицу. Сталну сарадњу има са позориштем у образовању за младе Биг брам /Big Brum из Бирмингема. Добитник је почасног доктората на Универзитету Јејл.

Од познатих редитеља који су се њиме бавили на светским позорницама издвајамо Алана Франсона, Питера Штајна, Денија Бојла, Кристијана Бенедетија, Шона Холмса и друге који га постављају на свим континентима (довољно је знати да је драма *Олијев зајвор* успешно постављена чак у Африци). Од наших позна-

тих редитеља Арса Јовановић режирао је његову драму *Рано јујиро* у Атељеу 212, године 1970. и представа је имала 19 извођења. Димитрије Јовановић је режирао комад *Лејшо* у ЈДП-у (радња тог комада дешава се у Југославији). Егон Савин поставио је комад *Нијде никој немам*, у копродукцији Црне Горе, Македоније и Србије, а комади *Море* и *Сјасени* извођени су током седамдесетих и осамдесетих у ЈДП-у. Најновије извођење у Србији је Бондова драма *Постојање*, на сцени “Царина” (продукција 2012), првом новобеоградском професионалном позоришту у режији Душана Поповића, где се с успехом и даље игра.

Први пут у нашем региону у књизи *Злочин 21. века* (Архипелаг, Београд 2011) објављене су четири Бондове драме новијег датума: *На унушрашњем мору*, у преводу Јадранке Гојковић, *Мелодија*, у преводу Наташе Миловић која је и приредила ово издање, *Постојање*, у преводу Ђорђа Кривокапића и *Злочин 21. века*, у преводу Марије Стајић. Постоје још две драме из његовог раног периода објављене у бившој Југославији: *Лир* у часопису *Сцена* бр. 2/1972, у преводу Ђорђа Кривокапића и *Лејшо* у едицији *Ars Dramatica*, ЈДП, 1983, у преводу Венцислава Радовановића. Наш познати преводилац Ђорђе Кривокапић за сада је превео највише Бондових драма²⁾, укупно седам (*Сјасени*, *Лир*, *Море*, *Лејшо*, *11 мајица*, *Нијде никој немам*, *Постојање*). У овом броју *Сцена* премијерно објављује комад *Људи* у преводу Марије Стајић из тзв. “париског циклуса”³⁾, а по последњим информацијама које смо добили од писца, ово дело ће се ускоро поставити у Паризу.

2) Поред наведених, у Кривокапићевом преводу 2001. објављене су Бондове драме за младе *11 мајица/11 Vests* и *Нијде никој немам/Have I None* у издању бањалучке куће Бесједа (БиХ) у сарадњи са *Ars Libri* из Београда (прим. аут.).

3) Драма *Људи* написана је као четврта у низу пет антиратних комада које је режирао редитељ Алан Франсон (Alain Françon) у позоришту Колин (Théâtre de la Colline) у Француској, због чега се и цео циклус назива “париских пет” или *Colline pentad* (прим. аут.).

Едвард Бонд

Људи

Четврти комад Колин тетралогиие

Превод > Марија Стајић

Лица:

Постерн

Ламбет

Марџерсон

Неко

Касни двадесет први век.

Пустоштина. Гола земља. У позадини је косина. Не превише сирма, али виша од човека. Са десне стране публице ивица се уздиже, а пошом блато сипушиа у даљини.

Даље од косине, лево, Постерн лежи на земљи где је ујуцан. Капути му је цивилни. Осмала одећа и чизме су војничке, радне.

Ламбети улази слева, испод косине. Одећа јој је сира и похабана: берейка, панталоне, чизме. Увијена је у капути, завезан каишом. На леђима носи врећу која јој је канаиом завезана око враћа и преко рамена. Врећа је избочена, али није пуна. Уморна је, али на отрезу. Већ је видела Постерна. Стаје и посматра га издалека.

ЛАМБЕТ: Јес' будан?

Ламбети се пење уз косину и вири преко ивице. Уверивши се тако, силази до Постерна. Сипушиа врећу на пошом преко њега. Подиже му капути. Кошуља му је нашошљена лейливом крви. Умрљала је руке крвљу. На тренушак безизражајно зури у крв. Брише руке о чисти део кошуље. Проучава кошуљу и одмах је баца. Претражује Постернове џејове. Нишита не налази. Ошшава пошаву и рубове капутиа. Нишита. Гледа му ђонове чизама. Скида једну чизму и спрема се да је сипави у врећу. Стаје. Нешио је чула. Узима врећу и пење се уз косину. Врећу држи у једној руци, а чизму у другој. Вири преко ивице. Жури назад ка Постерну. Вуче капути. Тешко дише. Покушава да окрене пошом.

МАРЦЕРСОН (Иза сцене, дозива.): Лене.

Ламбети тражи врећу. Пошрици улево. У шрку се окреће и леда у капути. Враћа се. Вуче. Тело се простире по земљи. Стаје пошом на његова леђа и вуче да скине капути. Излази лево с врећом, капутиом и чизмом.

Тишина.

Марцерсон долази преко ивице. Сир је и мршав – сама коси и кожа. Танушина одећа му је сива од сирости и избледела од прашице. Виси на њему. Рукави јакне су му прекрашки – изледа као дечачић који је прерасио сирау одећу. Види Постерна. Стаје. Зури у њега. Пришуња му се мало ближе. Стаје. Гледа ка Постерновом лицу.

МАРЦЕРСОН: Било је то рано ујутру.

Стаје. Пење се уз косину. Гледа преко. Прилази Постерну. Претражује му џејове нехајно, као да очекује да су празни. Умрљао је руке крвљу. Начас зури у крв. Не брише руке.

Било је 'ладно. Још је био дечак, ал' је дрхто у танкој одећи. Рано је усто. Није доручковд. Ни чај није стигд да сркне. Прешд је преко трга. Асфалт је сијао. Ивични стубови су били бели. На њима прстенови црвене фарбе. Огољено дрвче са стране. Мушкарци су стајали тамо, на другој страни, и чекали га. Неки су труптали ногама или се плескали по грудима због 'ладноће. Чак и одатле је знао који је одабран. Тај никад не гледа право у тебе. Тело му се мало извија у страну. Увија врат. (Подиже главу и послушује чује ли се нешто с друге стране ивице. Пауза.) Тог јутра биће рутински. Нема ничег отменог тако сабајле. Кад буде готово, добиће доручак. Млади су увек гладни. (Сета.) Није знао кол'ко њих је требало да одради. Није га се тицало. Правила су установљена на обуци. Никад није гледд у лице, нит' обрадд пажњу да ли је то мушко ил' женско. После првог знао је да то није пас. Пси цвиле. Шапама гребу по асфалту трудећи се да узмакну. Људи то никад не раде. Никад није пуцд у голо тело. Увек у одећу. Дошд је до мушкараца који су чекали. Један му је дао пушку. (Уледа Постерново босо пошомало. Напиње се и ћушке га леда.) Подигд је пушку. Прстом је опипд окидач.

Претраје да шрича. Пење се до ивице.

(Дозива.) Лене.

Скоро да и не чека да чује одговор ком се нага. Враћа се до Постерна. Док хода, наставља да прича.

Погледо је у лице. Био му је вршњак. Није могло да га убије. Никад њега. Не кад су истих година. Није требо да га гледа у лице. Имо си лице убице. Очи су му биле рупе избушене у глави. Одма' је знао. Видо је свог крвника. Онај ког је требо да убије, једног дана убиће њега. Пушка му је испала. Мушкарци гледају. (Бесциљно хода у тишини.) Доручак ће му се о'ладити. Никад га не ставе на ринглу да буде топао.

Још мало шумара, бесциљно зурећи у земљу. Пошом оглази до ивице и излази.

Тишина.

Ламбей се враћа. Врећа јој је на леђима, а на себи има кайуш. Посмајрала је Марџерсона. Пење се уз косину. Гледа преко ивице. Враћа се до Постерна. Изува му и грућу чизму. Сјавља је у врећу. Пење се уз косину и гледа преко ивице. Посмајра на шренушак. Уверила се да нема никога. Силази ошћи и иде десно. Уморно се сјушћа на земљу. Скида врећу с леђа. Намешћа је да сјава на њој. Леже и покрива се кайушом. Сјава. Скоро истој шренушк почиње да се шрза и мрмља.

ЛАМБЕТ: ...зарези на вратима... да им измерим висину... (Придиже се у полуседећи положеј у сну. Поново леже.) ...урезани с обе стране врата... како су расли... (Покушава да се још више приијје уз врећу.)

МАРЏЕРСОН (Иза сцене, дозива.): Лене.

Постерн лежи пошрбушке, лицем ка земљи. Није чуо Марџерсоново дозивање. Покушава да подиће главу. Рука му пада на лице. Полако се подиже – не уири се рукама, већ некако увија шело. Подиже се на колена. На месћу иде је лежао види се крвава мрља. Крвава земља залейила му се за једну сјрану лица. Њише се и подиже на ноје. Зашејура се и најрави неколико

корака. Покушава да се обрли да би се ујрејао. Руке му падају поред шела и беживошно висе. Гледа око себе по цустом пределу. Види кайуш, али не и Ламбей и њену врећу. Прилази кайушу. Пружа руке к њему. Пада на земљу. Повлачи кайуш ка себи. Марџерсон се појављује на ивици. Бушке посмајра Постерна како покушава да навуче кайуш. Покушава да увуче руку у рукав. Постерн не зна да је Марџерсон шу.

МАРЏЕРСОН: Да је био новајлија, да није убијо пре него што је систем успостављен. Мушкарци су га обучили како да убија. Био је обучен. Убијање је постало рутина. Ко доручак. А сад је он одбио. Систем се распао у парампарчад. Нико ником не верује. Асфалт се сија. Бацили су га у хелију. Рекли му да буде ту до јутра. Ил' ће он тебе, ил' ћеш ти њега. Размисли. Знао је он већ. Није могло да убије свог убицу. Никад. Да је био клинац или стар. Али не вршњака. Све је он знао. Те ноћи је полудео. Ујутру су га мушкарци извели.

Постерн се подиже на ноје. Увија кайуш око себе. Тејура се ка ивици. Не види Марџерсона. Излази десно. Марџерсон силази низ косину.

МАРЏЕРСОН: Убица га је чеко на тргу. Мушкарци су спустили пушку на земљу. (Ојонаша савијање шела при сјушћану пушке.) Двобој с једним оружјем. Одбројали су по двадесет корака с обе стране. (Помера се мало улево.) Ја сам тамо – његов убица је тамо. Ко први до пушке, убија оног другог. Мушкарци кажу педесет корака. (Помера се мало улево.) Сто. (Помера се мао улево.) Морају истерати своју шалу.

Ламбей дрхћи у сну. Буди се. Гледа. Марџерсон по не види.

МАРЏЕРСОН (Помера се мало улево.): Поставили су их на обе стране трга. Он не може да мрдне. Његов убица трчи. Скаче. Ради звезду. Подиже пушку. Чуо је како ризла кврца под убичиним чизмама, и поред

добовања свог срца. Не може да бежи да би живео секунду дуже.

ЛАМБЕТ: Шта 'оћеш?

МАРЏЕРСОН (*Гледа у Ламбей.*): Онесвестио се.

ЛАМБЕТ: Шта 'оћеш?

МАРЏЕРСОН: Не може да буде убијен. Мора да зна да умире, иначе се не важи.

ЛАМБЕТ: Шта с' наумио?

МАРЏЕРСОН: Није право убиство.

ЛАМБЕТ (*Устаје.*): Престани! Немаш права да – Где ми је капут?

МАРЏЕРСОН: Његов убица му је појо доручак.

ЛАМБЕТ: Мој је! Прва сам га нашла! (*Хваћа Марџерсона за зглоб. Показује му његову крваву шаку.*) Гледај! – његова крв! Узô си ми капут! Где си га сакрио? Дао ми га је пре него што је умро! (*Види да Посџерна нема. Сџаје.*) Где је отишô? (*Оглази до ивице. Брзо ѓледа преко. Враћа се до Марџерсона.*) Кол' ко си већ овде?

МАРЏЕРСОН: Одложено је за сутра. Те ноћи су напали камп.

Ламбей ѓодиже врећу. Сџавља је на леђа.

ЛАМБЕТ: Јеси л' видô куда је отишô?

МАРЏЕРСОН: Ђелија је изгорела. Побегô је.

ЛАМБЕТ: Излапели старкеља.

Ламбей излази десно. Марџерсон оглази до месџа ѓде је Ламбей лежала. Гледа да ли је нешџо остџало.

МАРЏЕРСОН: Убица га је следио. Чуо му је пригушене кораке у сенци. Сад он бежи.

Леже. Сџава.

(*Сџавајући.*) Убица га следи.

Неко долази преко ивице. Млаг је. Огећа му је шапка, одрџана и избледела од ѓрашине и ношења. Чуо је Марџерсоново дозивање. Прилази му. Сџаје на ѓола ѓуша. Посматра ѓа.

МАРЏЕРСОН (*У сну.*): Било је то рано ујутру.

Неко ѓрилази ближе Марџерсону. Зури наголе у њеџа. Тишина. Неко ѓрилази крвавој мрљи. Сџаје на неколико корака од ње. Приближава се. Зури у њу.

МАРЏЕРСОН (*У сну, дозива.*): Лене.

Неко се не окреће да ѓледа у Марџерсона. Гледа у даљину, лево.

МАРЏЕРСОН (*У сну.*): Било је хладно. Био је млад и дрхтô је у танкој одећи. Рано је устô. Није доручковô. Чак ни чај није сркнô. Прешô је преко трга. Асфалт је сијао. Ивични стубови су били бели. На њима прстенови црвене фарбе. Огољено дрвеће са стране. Мушкарци су стајали тамо, на другој страни, и чекали га. Неки су труптали ногама или се пљескали по грудима због 'ладноће. Чак и одатле је знао који је одабран. Тај никад не гледа право у тебе. Тело му се мало извија у страну. Увија врат. Тог јутра биће рутински. Нема ничег отменог тако сабајле. Кад буде готово, добиће доручак. Млади су увек гладни. Није знао кол'ко њих је требало да одради. Није га се тицало. Правила су установљена на обуци. Никад није гледô у лице, нит' обрађô пажњу да ли је то мушко ил' женско. После првог знао је да то није пас. Пси цвиле. Шапама гребу по асфалту трудећи се да узмакну. Људи то никад не раде. Никад није пуцô у голо тело. Увек у одећу.

Неко се окреће и ѓледа у Марџерсона. Оглази преко ивице, не осврћући се више к њему.

МАРЏЕРСОН (*У сну.*): Дошô је до мушкараца који су чекали. Један му је дао пушку. Подигô је пушку. Прстом је опипô окидач. Погледô је у лице. Био му је вршњак. Није могô да га убије. Никад њега. Не кад

су истих година. Није требò да га гледа у лице. Имò си лице убице. Очи су му биле рупе избушене у глави. Одма' је знао. Видò је свог крвника. Онај ког је требò да убије, једног дана убиће њега. Пушка му је испала. Мушкарци гледају. Доручак ће му се о'ладити. Никад га не ставе на ринглу да буде топао.

Постерн шумара унаоколо. Исцрпљен је и дрхтии од ирознице. Привија каиуш уза се.

МАРЦЕРСОН (У сну.): Да је био новајлија, да није убијò пре него што је систем успостављен. Мушкарци су га обучили како да убија. Био је обучен. Убијање је постало рутина. Кò доручак. А сад је он одбио. Систем се распао у парампарчад. Нико ником не верује. Асфалт се сија. Бацили су га у хелију. Рекли му да буде ту до јутра. Ил' ће он тебе, ил' ћеш ти њега. Размисли. Знао је он већ. Није могò да убије свог убицу. Никад. Да је био клинац или стар. Али не вршњака.

ПОСТЕРН: ...да нађем ортаке... изгубљен... како сам дошò овде сам у... ортаци ме траже. (*Слабашно дозива.*) Хааах... Наћи ће ме... ту су кад ти требају... раме уз раме... кол'ко пута смо пили пошто би завршили посò... (*Пева.*) Другари и – (*Заирице се. Дозива.*) Хаах! ... где ми је... (*Види крваву мрљу. Сћаје.*) Како сам дошò овде? Није ми добро. Неко ме упуцò. (*Гледа около. Не види Марцерсона.*) Кол'ко крви. (*Пада.*) Неко је мртав. (*Покушава да се поине уз косину – подиже лаву и рамена, уйирући се о руку, а друиу наслањајући на сшојало, са сшране.*) Другари ме чекају...

МАРЦЕРСОН (У сну.): Све је он знао. Те ноћи је полудео. Ујутру су га мушкарци извели.

ПОСТЕРН (*Дозива.*): Ааах...

МАРЦЕРСОН (У сну.): Убица га је чекò на тргу.

Постерн се сруши пошранце. Окреће се и леда у крв.

ПОСТЕРН: Моја крв. Погодили су ме. Што ми ортаци нису ту да – ми помогну – ? Није моја крв! – ортаци не би дали да ме овде упуца један – ! Није. Није моја крв.

С муком усћаје. Тешура се ка крви. Губи контролу – извија се – ирза се и окреће да насстави у правом смеру. Тешура се ка крви као да хода за време земљотреса.

(*Сшиснутих зуба.*) Није.

МАРЦЕРСОН (У сну.): Мушкарци су спустили пушку на земљу.

Постерн долази до крви. Зури у њу клечећи на све чешири.

ПОСТЕРН: Није! Није! Није! (*Полусшиснутиим шесницама удара по крвавој мрљи.*) Крв кучкиног сина заслужује да буде убијена! Кучкин син! Да имам нож, сад би' те заклò – исцедио би' те кò говно! Није! Није моја! (*С муком усћаје. Труиће ноћама по мрљи. Сшојала му клизају.*) Добро су моји ортаци урадили! Убили су те! Довели те чак овде и – ! Исклесò би' те из срца стене и убио те! (*Пада.*) Био сам с њима! Помогò сам ортацима да убију – (*Кашље.*) Ђубре – ђубре! – кò ти – увек – ортаци су то добро решили! –

МАРЦЕРСОН (У сну.): Двобој с једним оружјем.

У сну хода до ивице. Означава двобој с неколико корака. Ошесивно изнова намешта и поравнава дужину и непрекидно поправља положеј невидљиве пушке.

Одбројали су по двадесет корака с обе стране пушке. Ја сам тамо – његов убица је тамо. Ко први до пушке, убија оног другог. Мушкарци кажу педесет корака.

ПОСТЕРН (*Покушава да се усправи и седне.*): Крвари. Земља крвари. Мокра је. Немогуће! Изашло је из мене док сам газео – ! Крварим. Погодили ме. Све је то моја крв. Превише. Превише. Умрећу. Не мо-

жеш да изгубиш тол'ко крви и да живиш! Рупа на грудима! Имам рупу!

МАРЏЕРСОН (*У сну. Пејџа.*): Сто.

ПОСТЕРН: Оставили ме да трунем овде – (*Дозива.*) Ааах – да дозовем ортаке –

МАРЏЕРСОН (*У сну.*): Морају истерати своју шалу.

ПОСТЕРН: Моја крв. Моја. (*Шакама скујџа крваву земљу.*) Да је вратим. Ако је вратим у –

МАРЏЕРСОН (*У сну.*): Поставили су их на обе стране трга.

ПОСТЕРН (*Трља блајо њо себи.*): Да се вратим. Морам да се вратим. Далеко је – далеко да се хода – да ставим овде – (*Трља блајо.*) Руке. Ноге. Стопала. Цури ми из руку на – (*Трља њо сјооалима.*) Стопала. Стопала. (*Покушава да усјане.*) Стопала – не могу – Моја глава. Морам да размислим. Морам да останем жив да размислим – (*Скујџа блајо. Прислања ја уз лице.*) Ако би' могò – да мислим – Неће – неће – пада – (*Покушава да ухвати блајо које му јада.*) Ако остане – остане – (*Сјавља блајо на јлаву.*) – О Боже, о Боже, морам ли мозак да гурнем у главу да би' могò да мислим! Очи су ми заклоњене крвљу –

МАРЏЕРСОН (*У сну. Пејџа и одмерава.*) Он не може да мрдне. Његов убица трчи. Скаче. Ради звезду. Подиже пушку. (*Мења њоложај џушке.*) Чуо је како ризла кврца под убичиним чизмама и поред добовања свог срца.

ПОСТЕРН (*Скујџа блајо обема рукама.*): Да ставим унутра. Угурам унутра – онда ћу живети! (*Триа блајо у усја. Пљује. Повраћа.*) Морам да – морам да га! – Морам да га убацам у тело где. – Да живим! Живим! (*Клоне уназад.*) Натопила је земљу. Натапа је и нестаје! Натапа и упија моју крв! Паразит у један! (*Гесџикулира.*) Све је ово паразит! Земља! Добијаш је кад умрем! Узимаш је од мене док сам жив! (*Скујџа блајо. Сјавља ја у усја. Камен.*) Камен! Камен! Камен! Да ме угушиш мојом крвљу! Да је

загадиш прљавштином из твојих градова! (*Баца камен. Клоне уназад исцрљено. Тихо.*) Једном сам научио да пишем. Могò сам да пишем по њој штапом. (*Прсјом јрави линију у блају.*) Шта да напишем на теби, паразиту? – затворски број земље.

МАРЏЕРСОН (*У сну. Пејџа.*): Не може да бежи да би живео секунду дуже. Онесвестио се. Не може да буде убијен. Мора да зна да умире, иначе се не важи. Није право убиство.

ПОСТЕРН (*Скоро као месечар.*): Ако је ставим у срце. (*Размице кошуљу.*) Кроз рупу у грудима. (*Скујџа блајо јрсјима једне руке. Приноси ја рани.*) Ако уђе. Да га угурам у срце. Ииних. Не боли. 'Ладно је. Не – испада. Моје тело ме пљује. (*Мирно.*) Ортаци из војске пратили су ме овде. Ортаци су ме убили.

МАРЏЕРСОН (*Као и јре.*): Његов убица му је појò доручак. Одложено је за сутра. Те ноћи су напали камп. Ђелија је изгорела. Побегò је. Убица га је следио. Чуо му је пригушене кораке у сенци.

ПОСТЕРН: Кренуло је наопако ујутру. Довезли су затворенике у комбијима. Пуни кампови. Нема места. Истоварили их на капији. Није рутински. Ставили ме да будем чувар на капији. Што су ме упуцали овде? Шта сам то урадио да ми ово ураде? Закопчај дугме. (*Пауза.*) Закопчај дугме. (*Њише се и усјаје.*) Закопчај дугме. (*Тумара.*) Закопчај дугме. Дао сам ти наређење! Закопчај дугме. (*Почиње да бесни.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Ти! Ти! Закопчај дугме! Закопчај дугме! Мора да се зна ред! (*Посрђе. Луја. Њише се.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај! Закопчај! Закопчај! (*Бесни и хисџерише. Хвати се за јлаву и зајресе њом од бола.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме!

Ламбеш улази здесна. Врећа јој је на рамену. Сјаје и њосмајра. Не њомера се. Постерн је не види.

ПОСТЕРН (*Види крв. Показује прстоу у њу. Дере се.*): Закопчај дугме! Закопчај дугме. Ти! Ти! Ти! Закопчај дугме! Чуо си коме са рекџ! (*Ближе крвавој мрљи.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Немој да ми окрећеш леђа! Закопчај га! (*Руком креће ка крви. Повлачи је.*) Не могу. Не могу. Не могу унутра – да се попнем преко. – Смрди! Смрди на лешину и дроњке! – (*Моли.*) Помози ми! Закопчај дугме! Молим те! Нећу! Нећу! Распада се! (*Сикће кроз зубе.*) 'Оћу! 'Оћу! 'Оћу! Дао сам наређење! Закопчај дугме! (*Види Марџерсона. Дере се на њега.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме!

И гађе у сну, Марџерсон корача и одмерава. Постерн усџаје. Прилази му.

ПОСТЕРН: Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Наиње се унајред. Хваџа га за рукав. Вуче га к себи. Тај најор га исирџљује.*) Закопчај дугме. Ти. Ти.

МАРѢЕРСОН (*У сну*): Сад он бежи.

ПОСТЕРН (*Тресе Марџерсонов рукав – Марџерсон се зањише.*): Закопчај дугме!

МАРѢЕРСОН (*У сну*): Убица га следи.

ПОСТЕРН (*Енерџија му навре.*): Закопчај дугме. (*Хваџа Марџерсона. Снажно га пресе.*) Закопчај дугме!

Постерн баца Марџерсона низ косину. Марџерсон џада и буди се.

МАРѢЕРСОН: Било је рано ујутру.

ПОСТЕРН (*Дере се.*): Закопчај дугме!

Марџерсон усџаје. Иде десно. Види Ламбети. Иде лево. Види крв. Сџаје. Постерн се сруши на земљу џоред крваве мрље. У несвесџи је. Марџерсон оглази џреко ивице. Ламбети скида врећу. Сџушџа је на косину. Немо џосмаџра Постерна. Прилази ивици. Гледа џреко. Окреће се. Силази низ косину ка њему. Почиње да му скида каџуџи. Он га несвесно џривиџа уз себе. Она га обилази и сџаје му с друџе сџране. Вуче каџуџи. Он

се не џомера. Шуџине га једном. Постерн се усџрави и седне. Глава му је џоџнуџа и урођена у шаке.

ЛАМБЕТ: Дај капут.

Постерн џледа џосџранце. Види Ламбети. Зури.

ЛАМБЕТ: Дај капут. Теби више не треба. (*Вуче каџуџи.*) Умрећеш у њему. Пропашћеш. Дај ми га, па ћу ти погледати рану. Можда имаш шансе. Нико ти је овде неће погледати.

ПОСТЕРН (*Пада у несвесџи.*): Дај ми воде.

ЛАМБЕТ: Нећу да трошим воду на тебе. Ниси вредан.

ПОСТЕРН: Испери ми уста –

ЛАМБЕТ: Што си стављџ блато унутра. Види на шта личиш! Одрасли мушкарац игра се с блатом кџ школарац! Војници! Немате више онол'ко година с кол'ко сте рођени!

ПОСТЕРН: 'Ладно је.

ЛАМБЕТ: Ускоро ће бити јџш 'ладније. Узећу ти капут кад умреш. И пре! – кад паднеш у кому. Тад ћу га узети.

Оглази до своје вреће. Одвезује је. Ваџи хлеб умоџан у крџу. Флашу с водом. Једе и џије.

Не чиниш себи услугу. Кџ да ти је неко забио нож у леђа – а ти га вадиш и забијаш себи у груди. (*Показује му флашу с водом.*) Да попијеш воде – бар ћеш удобно д'одеш. (*Оглази до Постерна са флашом.*) Зар не желиш да живиш? Има довољно воде да ти исперем рану. Можда би' могла да ти помогнем. Чиста је. (*Мало воде џросџе јџ се на земљу.*) Могу да је поделим с тобом, ако ћу добити капут. (*Оџиџава џлаџино каџуџа.*) Где си га нашџ? Квалитетан је. Није кџ остали које вићаш. Укрџ си га. Ти си из неке банде војника. Тако су те и упуцали. Ниси први који ће умрети у том капуту. Тераш ме да чекам – због чега? Да те мрзим док не умреш? – већ те довољно мрзим. (*Глади џканину.*) Добићу добру цену.

Има још старих пијаца на северу. (*Враћа се до вреће.*)
Вреди чекати брзу смрт за тај капут.

Истјреса садржај вреће на шло. Хриа гроњака. Делу их на две ѿмиле: на гроњке који ваљају и који не ваљају.

Скинула сам их по мраку. Превише је опасно дању. Кб што раде неке похлепне женетине. Али оне не издрже дуго. (*Сџавља ѿанџалоне на ѿмилу лоших гроњака.*) Дроње. Нисам знала у мраку шта узимам. (*Проучава јакну.*) Радничка јакна. Смрди на рад. Поцепан рукав. Може још да се носи. (*Добри гроњци.*) Свечана блуза. Глупа кучка је бежала у њој. Да је нису упуцали, смрзла би се. Нема сврхе бежати. Заостала је из групе с којом је била. Дете је још више заостало од ње. Није га чак ни држала за руку. Зна да је било њено: имао је вунену капу исте боје кб ова њена блуза. (*Мрмља.*) Кучка. Кучка. Кучка. Не морам да им гледам у длан. Распознајем их по прљавштини на одећи. Они вреде. (*Блуза и каја на добру ѿмилу.*) Сукња се закачила на ексер. Поцепала се тканина кад ју је цимнула. Штета. (*Лоша ѿмила.*)

МАРЏЕРСОН (*Иза сцене дозива.*): Лене.

ЛАМБЕТ (*Не обраћа ѿажњу на дозивање.*): Јакна. Постава је поцепана. Неко ју је први нашб. Мора да је право богатство било ушивено у њу. Оставио јакну – не треба му кад је већ нашб паре. (*Добра ѿмила.*) Чарапа. (*Тражи грују чарају. Нема је.*) Наћи ћу је већ. Доњи веш. (*Добра и лоша ѿмила.*) Кошуља. Била је добра кад сам је нашла. Али онда је кошуља почела да скичи! – вуче ми руке! Помислила сам да то мртви узимају шта је њихово! Кад оно друга лешинарка је у'ватила. Чврсто држи. Добра кошуља се поцепала. Тако сам је звекнула да су јој зуби зазвечали. (*Баџи ѿолед на Постјерна док разврџава одећу.*) Превише људи краде. Има ноћи кад се размиле по телима кб пацови. Живи пљачкају мртве. Или мртви пљачкају живе. (*Сџавља кошуљу на лошу ѿмилу.*) Нисам

могла да је пустим. Понекад полудим – ово ми чува разум. Нашла сам ореол на једном телу. Црни ореол. Тако сам помислила. Била је то само ивица пробушене црне кофе. (*Прилази Постјерну. Држи чарају. Ослушкује да ли он дише.*) Требало би да си досад умро. Држиш се. Па шта имаш од тога? – та рупа на грудима никад ти неће зарастати. Што да упропастиш добар капут? Прваљштином, крвљу. Чему то? Ко те је упуцб? Другари ће ти се вратити да виде дишеш ли још – они ће те докрајчити. Лако је д'умреш кад знаш да ти нема друге. Видела сам гомиле таквих. Леже по земљи где су их упуцали. Не знају ко су, ко је ко онако на гомили – шта је чије – пси их развлаче – на крају су они једно велико тело састављено од мноштва других, раширено на ливади. Да нисам видела капут, сад би' и ја отишла. Ал' нећу да га оставим да га украде неко ко зна кол'ко он вреди. (*Оглази до ивице. Гледа ѿреко.*) Ако предуго чекам, више неће бити пијаце. Банде их затварају. Распродају ствари испред мртвачница. (*Силази. Баџа гроњке на једну ѿмилу.*) Дроње! Дроње! Разврставам дроњке с мртваца! Како сам доспела овде? (*Постјерну.*) Ти имаш једну рану! Мој живот је сав у ранама! (*Смирује се.*) Морам – морам да се приберем. (*Ојетј разврџава гроњке.*) Панталоне. Поцепане на колену. Закрпљене. (*Очајно зајечи.*) Глупа краво – глупа краво – закрпила црне панталоне белим концем. Нико више не размишља! Да свемир напрсне, закрпили би га белим памуком и мислили да су учинили чудо! (*Креће да сџави ѿанџалоне на лошу ѿмилу.*) Не. Обојићу конац. Неће се видети. Увалићу панталоне пре него што приметете. Ово иде с добрим стварима. (*Сџавља ѿанџалоне на добру ѿмилу.*) Џемпер с дечака. (*Сџавља ѿа са сџране, засебно. Мрмља док разврџава.*) Дроњци. Продаће се то. Све се сад продаје. (*Вади флашу с водом из вреће.*) Дај му воде. Угуши га – имаће доброту и удобност и воду док умире. Јашта – али ако му учиним погрешно добро дело – могб би да-

нима да живи. (Прилази Посћерну. Гледа каиуш.) Нигде није поцепан. Само прљав. Ако поврати по њему, ил' се упиша, ил' искрвари, цена ће му бити дупло мања. Мртви су сви прљави и говнави. Горе него одојчад. Одувек је тако било (Показује једном руком.) – све ово, и нема бољег начина да се умре него да се претвориш у прашину. Чудан је то начин да се оде у рај. (Враћа се до гроњака. Подиже њаншалоне.) Ма и црни конац ће се видети. Ако је на гомили с добрим стварима – рећи ће да је ђубре! (Ставља њаншалоне на лошу томилу. Носи флашу Посћерну. Одвија зашварац.) Да га угушим. Пијаце ће се поново отворити. Да га докрајчим. (Приноси флашу до његових уста. Сииа му коју каи у уста.) Не! Тргуће се и исцерити ми се, кô да сам луда – он мисли да ја већ перем мртве! Он је из банди! (Показује ка гроњцима.) Ти убијаш и скидаш дроњеке с тела! (Прилази гроњцима. Показује их Посћерну.) И одећу сте упуцали! (Показује му рује.) Одећа је морала да вас гледа како нишаните у оне који су је носили! Дроњци први пате! Јес' чуо како дроње јече? (Цепа комад одеће њоред Посћерновој уха.) Цепа се и јечи! О војнику! – он убија тело, ал' не зна шта ради дроњама! То је светогрђе према раду људских руку! (Донеси још гроњака до Посћерна.) Мртви су – а ја трошим – дајем воду да је потрошим – потрошим – њихову воду с којом би' могла да их оперем – трошим на њиховог убицу! Ти крадеш воду од дроњака! Како се свет може спасти – зацелити – кад трошимо воду која припада дроњама на убице! Не би' могла да их носим на леђима кад би' то урадила! Њихове сузе би ме пекле! (Дроњцима.) Отарасићу га се ја за вас! (Враћа гроњеке до вреће. Узима џемпер. Носи га до Посћерна. Баца га на њега.) Убиј га! Уради то! Одмах! Имаш руке! Поломи му врат! Не – више, горе! (Повлачи џемпер до Посћерновој враћа.) Вуци. (Увија рукаве.) Уради то за другаре у врећи! Они су те одабрали да их осветиш! (Посћернове ноје се њолако њодигу. Колена му се савијају. Пењама

безусеешно млаиш њо ваздуху.) Вуци. (Дроњцима.) Он га убија за вас! Кад добијем капут, цена ће вам скочити! (Џемперу.) 'Ајде! Сваког дана те носим на леђима. Задави га пре него што се пијаца затвори!

Устаје. Склаиа руке. Несиурно их тирља. Одлази до гроњака. Посћернове ноје се мало сиушиају. Пењама сиорије удара. Она узима њаншалоне.

(Ставља њаншалоне на томилу с добрим сшварима.) Идете с добрим стварима. Нико неће видети шавове од крпљења. Држаћу вас тако да не виде. Наплатићу им за крпљење. (Враћа се до Посћерна.) Буди срећан због добрих времена. (Џемперу.) Је л' готово? Не мора до краја ако могу да –. (Вуче каиуш. Неће да се скине.) Неће. Вуци јаче. (Вуче рукав џемпера усиравно увис.) Види! Растегљиви канап! Створен си за ово! (Обавија рукаве око Посћерновој враћа. Ноје му се њодигу. Пењама брже млаиш.) Чујем како ти шавови цепају јабучице!

Устаје. Склаиа руке. Посћернове ноје се мало сиушиају. Пењама сиорије удара.

Ма видеће се и црни шавови. Муштерије вуку и завирују. (Одлази до гроњака. Премешта њаншалоне на лошу томилу. Оклева.) Памук је добар. Рећи ћу им да је најбољи памук. Јачи и црн. Остајете с добрима. (Враћа њаншалоне на добру томилу. Враћа се до Посћерна.) Јаче. Да не склизне. (Сшеже рукаве. Посћерн њодиге ноје. Пењама јаче млаиш. Вуче.) Убрзо ће бити готово. Све готово. Обећавам, сироти дечаче. Радиш то за мајку. Вучемо заједно.

Устаје. Склаиа руке. Посћернове ноје се мало сиушиају. Пењама сиорије удара. Окреће се на бок. Привлачи ноје к себи и склуича се.

Ако виде шавове, оптужиће ме да варам. Таква су правила на пијаци. Имају надзорнике у униформи. Шта да урадим да испадне најбоље? Узеће ми сву робу ако ме ухвате. (Одлази до гроњака. Узима њаншалоне.) Неки шавови су се поцепали. Добро

ћу наплатити некоме ко има пара – кад се распаднете, вама ће запушити пацовске рупе. На лошу гомилу ћете ви. Кад вас купе сиромаси, они више пазе. (*Оглази до Посћерна. Одвезује џемџер.*) Истегò си се. Наместићу те после. (*Гледа у Посћерна.*) Војничке банде их обучавају да не умру. Немој плакати – нећу те опет истезати. (*Окреће Посћерна да оиџи лејне на леђа. Сџавља му џемџер на лице.*) Дахом ће те увући у себе. Угушиће се тобом. (*Посћернове ноје су на земљи. Сџојала му грџиџе. Она се враћа до гроњака. Узима џаниџалоне.*) Шавови су уредни. Урађени добром руком. Можда су били шавови за мужа или сина. То ће им подићи вредност. Остајете на доброј гомили. Пробаћу да вас продам као добру робу. (*Сџавља џаниџалоне на добру гомилу. Оглази до Посћерна. Гледа наголе у џемџер.*) Не можеш ти то. Много си танак. Усисаће ваздух кроз тебе кò кроз сито. (*Сџаје на џемџер. Усџравна је и мирна. Посћерн беживојино лежи.*) Наћи ћу вам добар дом. Не мора то да буде тамо где има пара. Видим ја како они рукују с вама кад купују и по томе знам какви су. (*Силази са џемџера. Подиже ја с Посћерновој лица. Гледа у џеја. Враћа се до гроњака. Почиње да их скуџља.*) Али морају платити онол'ко кол'ко тражим.

Марџерсон журно силази низ косину. Усџлахирено џовори. Ламбџи не џримећује да је он џу.

МАРЏЕРСОН: Било је 'ладно. Још је био дечак, ал' је дрхтò у танкој одећи. Рано је устò. Није доручковò. Ни чај није стигò да сркне. Прешò је преко трга. Асфалт је сијао. Ивични стубови су били бели. (*Види Посћерна. Окреће му леђа и иде десно. Не џресџаје да џриџа.*) На џима прстенови црвене фарбе. Огољено дрвеће са стране. Мушкарци су стајали тамо, на другој страни, и чекали га. (*Несиџурно се џомера и уџлашено се креће. Зури ка ивиџи. Приџа без џресџанка.*) Неки су труптали ногама или се пљескали по грудима због 'ладноће. Чак и одатле је знао који

је одабран. Тај никад не гледа право у тебе. Тело му се мало извија у страну. Увија врат. Тог јутра биће рутински. Нема ничег отменог тако сабајле. Кад буде готово, добиће доручак. Млади су увек гладни. Није знао кол'ко њих је требало да одради. Није га се тицало. Правила су установљена на обуци. Никад није гледò у лице, нит' обраћò пажњу да ли је то мушко ил' женско. После првог знао је да то није пас. Пси цвиле. Шапама гребу по асфалту трудећи се да узмакну. Људи то никад не раде. Никад није пуцò у голо тело. Увек у одећу. Дошò је до мушкараца који су чекали. Један му је дао пушку. Подигò је пушку. Прстом је опипò окидач. Погледò је у лице. Био му је вршњак. Није могò да га убије. Никад њега. Не кад су истих година. Није требò да га гледа у лице. Имò си лице убице. Очи су му биле рупе –

Ламбџи види Марџерсона. Види да је у џаниџи. Пакује гроње у врећу. Марџерсон се још више усџаниџи.

МАРЏЕРСОН: – избушене у глави. Одма' је знао. Видò је свог крвника. Онај ког је требò да убије, једног дана убиће њега. Пушка му је испала. Мушкарци гледају. Доручак ће му се о'ладити. Никад га не ставе на ринглу да буде топао. Да је био новајлија, да није убијò пре него што је систем успостављен. Мушкарци су га обучили како да убија. Био је обучен. Убијање је постало рутина. Кò доручак. А сад је он одбио. Систем се распао у парампарчад. Нико ником не верује. Асфалт се сија. Бацили су га у ћелију. Рекли му да буде ту до јутра. Ил' ће он тебе –

Ламбџи довршава џаковање сџвари у врећу. Носи је до Посћерна. Вуче каџуџи. Не може да ја скине.

МАРЏЕРСОН: – ил' ћеш ти њега. Размисли. Знао је он већ. Није могò да убије свог убицу. Никад. Да је био клинац или стар. Али не вршњака. Све је он знао. Те ноћи је полудео. Ујутру су га мушкарци извели. Убица га је чекò на тргу. Мушкарци су спустили пушку на земљу. Двобој с једним оружјем. Одбројали су по

двадесет корака с обе стране. Ја сам *шамо* – његов убица је *шамо*. Ко први до пушке –

ЛАМБЕТ (*Вуче каиуӣ. Марџерсону.*): Помози ми! Даћу ти кошуљу из вреће!

МАРѢРСОН: – убија оног другог. Мушкарци кажу педесет корака. Сто. Морају истерати своју шалу. Поставили су их на обе стране трга. Он не може да мрдне. Његов убица трчи. Скаче. Ради звезду. Подиже пушку. Чуо је како ризла кврца под убичиним чизмама и поред добовања свог срца. Не може да бежи да би живео секунду дуже. Онесвестио се. Не може да буде убијен. Мора да зна да умире, иначе –

Неко с̄иаје на ивицу. Гледа у Ламбетӣ и Пос̄терна. Зури у Марџерсона. Тишина, осим ш̄ио се чује како Ламбетӣ вуче каиуӣ. Она уледа Неко̄а. С̄иаје.

ЛАМБЕТ: Ко си ти?

НЕКО: Не знам.

ЛАМБЕТ: Не знаш?

НЕКО: Нашо сам себе.

ЛАМБЕТ (*Кра̄ика с̄ианка.*): Узимам свој капут. Била сам му позајмила.

НЕКО: Имаш ли хране?

ЛАМБЕТ: Мртав је.

НЕКО: Нисам јео три дана.

ЛАМБЕТ: Нема ништа. (*Показује на каиуӣ.*) Помози ми.

НЕКО: Нећу да пипам мртваце.

МАРѢРСОН (*Приушеним гласом.*): – се не важи. Није право убиство.

НЕКО: Шта?

ЛАМБЕТ: Он је луд.

МАРѢРСОН (*Тихо.*): Убица му је појо доручак.

НЕКО (*Пос̄терну*): Од чега је умро?

ЛАМБЕТ: Од свега.

НЕКО (*Показује на врећу.*): Твоје?

ЛАМБЕТ: Нема ту ништа. Само дроњци.

Неко најрави неколико корака низ косину.

ЛАМБЕТ: Није ти овде место. Не припадаш овде. Иди.

НЕКО (*Марџерсону.*): Што си побего кад си ме видео?

ЛАМБЕТ: Рекла сам ти – тај је луд.

НЕКО: И кад си луд, бежиш због *нечега*.

ЛАМБЕТ: Узнемирио си га. Боље је да идеш.

НЕКО: Ко је Лен? Непрекидно дозива Лена.

ЛАМБЕТ: Губиш време с њим. – Где си се пронашо?

НЕКО: Поред реке. Нашо сам се на обали. Ходо сам. Не знам откуда, нити куда сам се упутио. Освестио сам се на обали. Мало сам ходо. Онда сам стао. Нисам био луд. Знао сам шта је трава и небо. Знао сам из ког сам правца дошо – по улегнутој трави. Није било никога са мном. Само *моји* отисци стопала. Вратио сам се. Дошо сам до раскршћа. Нисам знао из ког сам правца дошо. Отад ходам изгубљен. Кад дођем до рушевина, питам их знају ли да ми кажу ко сам. Плашим их. Мисле да доносим невоље. Гађају ме камењем. Пуштају псе на мене. Сад им не прилазим. Мислио сам да ћу доћи негде па ће ме нешто подсетити. Ил' ћу сањати нешто па ћу препознати себе у сну.

Пос̄терн се лагано придиже у седећи положеј. Глава му је поинуша – можда још сива. Марџерсон га види.

МАРѢРСОН: Одложено је за сутра. Те ноћи су напали камп.

Неко и Ламбетӣ окрећу се и гледају Пос̄терна. Каиуӣ му с̄иада с рамена. Он ус̄иаје на ноге – најола пада – уиуре с једном руком. С̄иоји повијен. Каиуӣ склизне

с њеџа. Хваџа џа једном руком – гржи џа. Окређе се Некоме. Корача. На џола џуџа џосрђе. Усјева да се одржи на ноџама. Пузи ка Некоме. Каџуџи му оџежава креџање, џрисџиска џа. Покушава да џа џодиџне. Повијених леђа. Нуди џа Некоме. Пада уназад. Каџуџи се вуче џо џлду. Осџали немо џосмаџрају.

НЕКО: Он ме зна. Зна ко сам! (Прилази Посџерну.) Ко сам ја? (Ламбеџ.) Помози му. Дај му воде. О Боже, болестан је...!

Ламбеџ се окређе да иде ка вређи.

ЛАМБЕТ: Нема овде воде.

НЕКО: Помози му. Умређе. – Ко сам ја? Реци ми!

ЛАМБЕТ: Он је веђ једном био мртав. Претвара се да зна да ти каже ко си. 'Ође да га однесеш негде где га ортаџи неђе нађи.

Посџерн џокушава да усџане. Увија се и окређе ка мрђи крви. Неко џа заусџавља.

НЕКО: Реци ми! Буди миран – биђе ти горе ако се помераш. Реци ми ко сам ја.

Посџерн узмиче од Некоџа. С муком долази до крваве мрље. Бори се за дах. Пада. Ламбеџ узима каџуџи. Сџавља џа у вређу. Кређе ка излазу десно.

НЕКО: Реци ми како се зовем! (Подиге Посџернову џлаву. Зури у џу.) Ти ме знаш. Мора да ме добро знаш. Ниси ме само видео на улици. Иначе ми не би нудио капут. Тол'ко сам далеко ходао. Је л' веђ заборавио? Не смеш! Је л' ми се лице изменило? Је л' било овако – осмехујем се? (Осмехује се.) Плашим га. Види – престађу. Ѓутађу да можеш да се сетиш. Само мог имена. Дај ми то! Остало ћу пронађи. (Гледа околу.) Где му је –?

Неко види Ламбеџ како излази. Прилази јој. Узима јој вређу.

ЛАМБЕТ: Лопове! То је моје!

Неко исџрази вређу на земљу. Узима каџуџи и носи џа Посџерну. Марџерсон се џење до ивице. Сџаје.

МАРЃЕРСОН (Дозива.): Лене!

НЕКО: Капут. Дао си ми га – сеђаш ли се да си ми га нудио – јеси! Малопре. О, Боже, ако умире, “малопре” за њега може бити пре сто година. (Гледа с унуџрашње сџране ревера каџуџа.) Нема имена на крагни. Не знам да ли ме чује! Био сам крај воде. Само то могу да ти кажем. Не помаже му! Ако можеш да говориш, дај ми знак – загреби знак у прашини – сетиђу се.

ЛАМБЕТ: Није његов капут па да га даје. Позајмила сам му кад је био болестан. Мора да ми га врати да могу да идем. Није у реду да моју имовину даје странџима.

НЕКО (Гледа крајну каџуџа.): Шавови? Је л' овде некад било име? (Преџражује џејове. Пеја џосџаву.)

ЛАМБЕТ: Дивљаци! Дивљаци!

НЕКО (Увија Посџерна у каџуџи.): Утопли се, па неђеш умрети. Пазиђу ја на тебе – некако ћу се снађи. Потребан сам ти још више него ти мени. (Покушава да ослушне Посџерново срце.)

ЛАМБЕТ: Слагађе те. Он само лаже. Зато су га и упуцали. Испробџ је то на ортаџима у војсџи! Немој да му слушаш срце – оно куца уназад!

НЕКО (Покушава да џази на Посџерна): Климни главом ако ме чујеш. Говориђу ти имена – климни кад чујеш моје! Не, могџ би то да буде последњи трзај на умору! Остађу после с туђим именом од ког ћу направити своје! О, Господе Боже! Могџ сам да се удавим у реци. Нађем га, а он мртав. Умиреш с два имена. Мојим и својим. Ја немам ниједно! (Држи Посџернову џлаву.) У глави му је, само не може да изађе. Нисам знао да би' могџ да будем тако тужан.

Марџерсон силази низ косину до Некоја. Из џеја вади љишићољ. Нишани Некоја. Неко се окреће и види ја на љола љућа низ косину.

НЕКО: Кен. Кен. (*Усћаје.*) Зовем се Кен. Ја сам Кен! (*Зајешура се као да је љоћен.*) Ја сам Кен! Ја сам Кен! (*Показује ка љишићољу.*) Ааааххх –! Немој. Немој. Немој. Не смеш! Ја имам име! Шта то он 'оће да –! (*Постерну.*) Реци му! Ја сам Кен!

МАРЏЕРСОН: Ђелија је изгорела. Побегô је. Убица га је следио. Чуо му је пригушене кораке у сенци. Сад он бежи. Убица га следи.

НЕКО: Кен. Кен. (*Постерну.*) На то си мислио!

ЛАМБЕТ: Убиј их обојицу! Отараси се љубрета! Даћу ти нешто из вреће! Вреди да их се отарасиш. *Онај* ће нам навући своје ортаке кад буде мртав! *Онај* ће нам навући нешто још горе!

НЕКО: Шта сам урадио да ме убијеш? Не можеш! Ја имам име – не знам шта сам урадио! Реци ми зашто! (*Постерну.*) Ја сам Кен – нисам онај на ког он мисли! Не може тако, да пронађем име, а онда да ме одмах неко убије! Реци ми то пре него што ме убијеш! – шта сам урадио! Ишô сам за тобом кад си потрчô! – је л' због тога да ме убијеш? О, Боже, нећу сад да ме убију – не сад кад имам име. – Ако сам нешто урадио – дај да то поправим – реци ми – урадићу то! (*Постерну.*) Реци му да сам ја Кен. (*Марџерсону.*) Он ме зна! (*Постерну.*) Реци му! – Да знам шта треба да радим – Кен би знао – како да се понаша –

МАРЏЕРСОН: Било је рано ујутру. Било је 'ладно. Још је био дечак, ал' је дрхтô у танкој одећи. Рано је устô. Није доручковô. Ни чај није стигô да сркне.

Ламбейт узима кајућ и Постерна.

НЕКО: Не – то је све што сигурно знам –

ЛАМБЕТ (*Оћворено љред Марџерсоном.*): Луд је. Говорим му да те убије зато што ја тако 'оћу – и он ће

те убити. Тако ти је сада. Видела сам ја горе ствари од смрти. Не треба да будеш овде.

Постерн љокушава да усћане. Показује ка Некоме. Неко му љомаже да сћане на ноће – љоћом оћурне Некоја. Полако љрилази Марџерсону. Држи руке у висини рамена, исћружених дланова, да ја смири. Марџерсон и даље нишани у Некоја. Постерн се наћње унаћред и љледа у љишићољ. Окреће се.

ПОСТЕРН (*Ламбейт.*): Дај му капут, његов је.

ЛАМБЕТ: Нећу! Није твој да га даш! Укрô си га од мртаваца!

ПОСТЕРН: Закопчај дугме. Закопчај дугме.

Ламбейт оклева. Даје кајућ Некоме. Враћа се својој врећи. Постерна заћресе наћад ірча или ірознице – љоћом се смири.

ПОСТЕРН (*Тихо објашњава Некоме.*): Има само један метак. Не сме да га потроши. Мора да буде сигуран. (*Марџерсону.*) Ниси сигуран да ли је он тај ког тражиш. Ако га убијеш – онда ће онај ког стварно желиш да наћеш – ко год то био – доћи и савладати те. Луди старкељо. Није то он. Ја ћу ти га показати. Спусти пиштољ на земљу.

МАРЏЕРСОН (*Ућлашено.*): Прешô је преко трга. Асфалт је сијао. Ивични стубови са стране...

ПОСТЕРН: Зар не желиш да знаш? (*Марџерсон му љружа љишићољ.*) Рекô сам на земљу. Да сам га 'тео, досад би га имô. Глупане.

Марџерсон сћушића љишићољ на земљу. Постерн му даје знак да усћукне. Он оклева. Удаљи се неколико корака. Наћрави љун крућ у месћу. Враћа се до љишићоља. Доћола савија руке ка њему.

ПОСТЕРН: Глупане.

Марџерсон се не љомера.

НЕКО (*Виче.*): Уради то! Уради шта ти је рекô!

Марџерсон граби њишићољ. Трчи до ивице.

МАРѢЕРСОН (Дозива.): Лене! Лене!

Постерн се превија од шућљет смеха. Пауза. Марџерсон силази низ косину. Сјушћиа њишићољ на земљу иде је и малојре био. Узмиче. Постерн даје знак Некоме да приђе њишићољу.

МАРѢЕРСОН: – били су бели. На њима прстенови црвене фарбе –

Неко се лајано приближава њишићољу – ближи му је од Марџерсона.

ПОСТЕРН: Три. (Најад кашља.) Два. (Додирује чело.) Температура ми дође и оде. Лед. Цури ми низ врат. Предуго сам лежћо тамо. Сад је један.

Марџерсон се савија ка њишићољу. Граби ја. Бежи назаг. Нишани Некоја. Узмиче. И гаље нишани.

ПОСТЕРН (Мрмља за себе.): Један. Један. Један. (Само шћо се не сруши. Окреће се крвавој мрљи. Неко му ѡмаже. Он седа. Некоме.) Лудо копиле би те убило да је имћо метака. (Дозива Марџерсона.) Глупане! (Некоме.) Одведи ме одавде. Поведи ме негде. Било где. Да се опробам на другом месту. (Марџерсону.) Није он твој убица. Видћо си га. Није никог убио.

НЕКО: Кол'ко ме знаш?

ПОСТЕРН: Морам да се одморим. Није требало то да урадим.

НЕКО: Кол'ко смо били заједно пре него што сам ја –

ПОСТЕРН: 'Оћеш да ме убијеш! Рекћо сам ти! – пусти ме да се одморим.

Неко усћиаје. Одлази уз косину. Марџерсон ја ллега. Ламбей се окреће. Ваги гроњке из вреће. Разврћшава их и крчи. Неко се окреће ка Постерну.

НЕКО: Где смо се срели? Реци ми –

ПОСТЕРН: Не! Иди! Пусти ме на миру! Не желим твоју помоћ! Пазићу на себе! Само иди!

НЕКО: Само ми реци то – кад смо се задњи пут срели –

ПОСТЕРН (Јечи.): Иди – иди.

НЕКО: Јесмо ли били пријатељи или непријатељи?

ПОСТЕРН: Никад те нисам срео.

НЕКО: “Никад те нисам срео?” Рекћо је, “Никад те нисам срео”!

ПОСТЕРН: Пусти ме мало на миру. Кад се приберем, можеш да ми помогнеш да –

НЕКО: Никад ме ниси срео?

ПОСТЕРН: Не.

НЕКО: Мора да си ме срео! Рекћо си му да –

ПОСТЕРН: Никада. Питћо си. Не верујеш ми кад ти кажем.

НЕКО: У грозници си – помешћо си оно што знаш с оним што –

ПОСТЕРН: Спасћо сам ти живот! Сад треба да ти кажем ко си!

НЕКО: Помози ми. Тако сам дуго био поред реке. Река ме прогања у сну. Сад имам име. Сад сћам себе прогањам.

ПОСТЕРН: Нисам ја одговаран за то што ти сањаш.

НЕКО: Одговоран си за капут. Ти си ми дао капут! Зашто? Ако ниси знао ко сам –

ПОСТЕРН: Види! (Хваћиа Некоја за руку. Приноси је својим ћрудима.) Рана! Овде! Пипни! Шта још 'оћеш од мене?

НЕКО: Знао си ме кад си ми дао капут – !

ПОСТЕРН: Не!

НЕКО: Мора да јеси!

ПОСТЕРН: Не!

НЕКО: Па што си ми онда дао – ?

ПОСТЕРН: Не знам!

НЕКО: Не знаш?

ПОСТЕРН: Био сам болестан. Повратио се из бунила. Не знам ко си. Знам све остало. Знам превише.

НЕКО (*Застаје.*): Онда ћу јој га дати! Нек га она узме! (*Носи каиуи Ламбей.*) Ево ти!

ПОСТЕРН: Не, не! – не можеш! – (*С муком устаје. Пада ка Ламбей. Ошима јој каиуи. Баца га ка Некоме.*) Твој је! Твој! Ја ти га дајем! Узми га! (*Пада.*) Он ме убија!

НЕКО: Шта да радим? Полудео је! Покушô сам да га натерам да ми каже – и само сам погоршô ствар! Морам ли да га убијем да сазнам! (*Ошрчи го ивице. Виче преко.*) Лене! Лене! Помози ми! Лене!

МАРЦЕРСОН: – на њима. Огољено дрвеће са стране. Мушкарци су –

Марцерсон креће ка косини. Стаје. Нишани ишишолем ка ивици. Пишшол се снажно шресе у руци.

НЕКО (*Окреће се и леда у Марцерсона.*): Ти знаш нешто о мени!

МАРЦЕРСОН: – стајали тамо, на другој страни, и чекали га. (*Несиурно се помера и улашено се креће. Зури ка ивици. Прича без пресанка.*) Неки су труптали ногама или се плескали по грудима због 'ладноће. Чак и одатле је знао који је одабран. Тај никад не гледа право у тебе. Тело му се –

НЕКО: Шта си мислио, ко сам ја! Што не можеш да кажеш? Зашто ми уместо тога говориш *ово*?

МАРЦЕРСОН: – мало извија у страну. Увија врат. Тог јутра биће рутински. Нема ничег отменог тако сабајле. Кад буде готово, добиће доручак. Млади су увек гладни. Није знао кол'ко њих је требало да одради. Није га се тичало. Правила су –

НЕКО: Зашто си бежô од мене!

Неко силази низ косину. Пишшол се снажно шресе.

МАРЦЕРСОН: – установљена на обуци. Никад није гледô у лице, нит' обрађô пажњу да ли је то мушко ил' женско. После првог знао је да то није пас. Пси цвиле. Шапама гребу по асфалту трудећи се да узмакну. Људи то никад не раде. Никад није пуцô у голо тело. Увек у одећу. Дошô је до –

НЕКО: Пуцај! Бар ћу знати шта ми се десило! Блесак пиштоља ће ми показати ко сам пре него што умрем! Блесак пиштоља! (*Љушишио и зиађено.*) Морам да тражим ту светлост да ми покаже ко сам!

ПОСТЕРН (*Мрмља.*): Да ли он зна ко је? Зна ли она? Да ли ја знам 'оћу ли бити мртав ноћас? Чак не знам ни откуд ми рупа у грудима. Кад би сви знали ко су, не би веровали. Он мисли да си из његове приче. Неко ког је срео као дете. Неко ко је тад био његових година. А види га сад? Види себе? Како би ти могô да будеш то дете из његове приче? (*Шушљ смех.*) Буди захвалан за све оне које не знаш. Не би требало да си овде. Овде није добро за тебе. Иди негде да живиш како треба док можеш. Не знам ја ко си ти. Знам много више од тога. Знам шта си. Сад иди.

НЕКО: Не разумем. Испричај ми то.

ПОСТЕРН: Не знам како. (*Трине се. Приноси руку рани. Не годурује је.*) Не знам те речи. Нисам их користио у животу. Прекасно је да их научим.

НЕКО: Али дао си ми капут.

ПОСТЕРН: Да, јесам. (*Безизражајно.*) Сад не може да остане на томе. (*Марцерсону.*) Дај ми пиштољ.

МАРЦЕРСОН (*И даље нишани Некога.*): – мушкараца који су га чекали. Један му је дао пушку. Подигô је –

ПОСТЕРН: Не! –

МАРЦЕРСОН: – пушку. Прстом је опипо окидач. Погледо је –

ПОСТЕРН: – није време за то. Дај ми. Брзо.

МАРЦЕРСОН: – у лице. Био му је вршњак. Није могао да га убије. Никад њега. Не кад су истих година.

ПОСТЕРН (*Некоме.*): Устани. Помози ми.

НЕКО: Нећу – крвариш –

ПОСТЕРН: Помози ми. Чим буде готово, одморићу се.

Неко помаже Постерну да устане.

ПОСТЕРН (*Марцерсону.*): Дај га. У реду је. Биће ко прошли пут.

Ламбей ирилази Марцерсону. Узима пиштољ. Одлази до Постерна.

ЛАМБЕТ: Он живи с мртвима. Зној му смрди на оно од чега су они умрли. Драго ми је што твоја прошлост није моја. (*Некоме.*) Дај ми капут кад умре. И он има прошлост. Немој га носити на леђима. Ја могу да живим с тим. Ти не можеш. Немој ништа узети од њега.

Ламбей се враћа до вреће.

ПОСТЕРН: Нећеш јој га дати.

НЕКО: Како да знам шта ћу урадити?

ПОСТЕР: Слушај. Уради ово што ти сад говорим. Немој да трошиш речи ко он. Узми пиштољ.

Марцерсон се иење уз косину.

ПОСТЕРН: Стани! Стани ту! Гледај и видећеш! Показаћу ти све што треба да знаш. Расправићемо ово! (*Некоме – пиштољ.*) Узми га. (*Неко се не помера.*) Не могу дуго да стојим овде. (*Кашље.*) Грозница ће ми се повратити. Помози ми ако желиш да знаш.

Неко се иење уз косину. Сега гаље од Марцерсона.

ПОСТЕРН (*Ламбей.*): Дај му пиштољ.

Ламбей се иење уз косину. Држи чарају. Гледа преко ивице. Враћа се. Баца чарају на гроње. Постерн се најола сручи на земљу. Пиштољ му виси из руке. Ламбей му узима пиштољ из руке. Он не диже главу. Она ирилази Некоме. Стаје поред њега. Он иледа у земљу.

ПОСТЕРН: Узми га. Онда ће још бити времена – могу да побегнем. Можеш да ми помогнеш. Бићу ти захваћан. (*Неко се не помера.*) Јеси л' га узо?

ЛАМБЕТ (*Држећи пиштољ.*): Јесте.

ПОСТЕРН: Упери га у старкељу. (*Неко скреће поглед са Марцерсона.*) Је л' уперио?

ЛАМБЕТ (*Држећи пиштољ.*): Јесте.

ПОСТЕРН (*Поинуи, иледа у земљу.*): Убиће те ако му се пружи прилика? Убиј га. Спаси себе. (*Тишина. Све је тихо.*) Видиш. Он мисли да си ти убица. Ниси. Не можеш бити. Не можеш д'убијеш ни старог педера ко што је он. Ионако би се метак окренуо и вратио кад би видо куда иде. (*Шукаљ смех. Покушава да устане.*) Помози ми –

Ламбей се враћа до вреће. Пиштољ је код ње. Постерн окреће главу. Види да Неко и гаље не иледа у Марцерсона.

ПОСТЕРН: Лажовчино! Лажовчино! Лажовчино! Скончаћу у јами с лажовима!

Најло стаје на ноге. Заноси се ка Ламбей. Она му у паници иружа пиштољ. Он ја узима. Заноси се. Окреће се ка Некоме. Овај се није померио.

... Да. Седи. Свеједно је. Нема више псовања. (*Марцерсону.*) Испричај им своју причу за лаку ноћ. (*Некоме.*) Ниси ти његов убица. (*Марцерсону.*) Испричај му. Сад ће схватити шалу. Остани близу њега. То је најсигурније место на свету. Ништа ти се неће десити. Могао би' д'умрем поред њега и то се не би видело. (*Најрави неколико неуверљивих илесних кора-*

ка.) Плес. (*Найад кашља.*) Некада је овде било плеса. Сав овај под је био плесни подијум. Ако морам овде д'умрем – могђ би' да седим овде у миру и да запамтим ово место – да га закопам у себи – и да се одморим –

НЕКО: Он зна ко сам ја –

ПОСТЕРН: Не зна!

НЕКО: Зна он нешто што је овај Кен урадио! – Како он зна да – ?

ПОСТЕРН (*Марџерсону. Кроз сѣиснуѣе зубе.*): Ти, луди жебени глупи проклети старкељо! Напунићеш га својим отровом! Такви кђ ти су уништили свет! Зб-рисђ би' вас с лица земље! Убио би' вас – ал' не могу! Не могу... (*Мрмља.*) Не могу... не могу... не могу данас да те убијем – нећу ти дати да ме одвучеш низ ту – (*Сѣиресе се.*) нећу д'убијем последњег дана мог –

НЕКО: Дао си ми капут.

ПОСТЕРН: Немој ме више мучити! ... Стајђ сам поред јама. Гас – отпадни гас у јамама – муни ногом мртве да се промешкоље – покушају да се сместе. Главе се окрећу и вуку очи за собом. Један је устђ – у облаку метана. Стопала запињу за тела. Напор да стоји испразнио му је крв из главе. Цури му низ лице у уста. Видђ сам да гута – јабучица се померила. Гас му је деловђ на мишиће. Јасно сам видђ под небом – пре него што су затрпани земљом. Моји ортаци су мртве звали канибали. Дај да се још мало одморим. Ако опет умрем, нећу се вратити. Мртви су гори кад се не померају.

НЕКО: Што си ми дао капут? Да бар то знам!

ПОСТЕРН: Не знам. Заборавио сам. Капут? Капут? 'Оћу да знам ко си више него што ти 'оћеш! Зато сам ти све показђ. Да и ја видим. Ти си видђ. То је све.

НЕКО (*Тихо.*): Кен. Кен. Кен. Кен. Ко је то био? Нико га не зна!

ПОСТЕРН: Он ти не може помоћи. Заборави га.

НЕКО: Требало је да се бацим у реку.

ПОСТЕРН: Немој тако да причаш пред човеком који умире. Не пали то. Одлази док можеш. (*Найад кашља.*) Ја би' отишђ да могу да се ископам из овог гроба!

Марџерсон љузи ка ивици.

ПОСТЕРН: Заустави га! Заустави га!

Устѣаје. Јури уз косину. Хваѣа Марџерсона. Баца ѣа низ косину.

Остани! Остани! Ја ћу ово решити! Зар нисам тако рекђ? Докрајчићу!

Из Постернових устѣа љокуља млаз крви коју је љовратио. Пада му на одећу. Он се умирује. Сѣоји мирно.

МАРЏЕРСОН: Није требђ да га гледа у лице. Имђ си лице убице. Очи су му биле рупе избушене у глави. Одма' је знао. Видђ је свог крвника. Онај ког је требђ да убије, једног дана убиће њега –

ПОСТЕРН: Шта још треба д'урадим? Умирем зато што ти питаш питаш питаш – ! Кад би' мало лежђ у миру – могђ би' да живим – (*Прелази руком љо крви на ѣрудима.*) Умро сам – скоро да јесам – види. (*Зури у крваву руку.*) – Можда никад и не можеш знати ко си. Никад ти то не уће у главу. Није важно. Ниси закопан у прошлости. Претвори се у неког другог. Зар није то оно што би сви 'тели кад би им се пружила прилика? Ако ти не можеш, ја могу – ја 'оћу. Кад год сам у неког пуцђ, био си то ти. Сад ћу ти дати нови живот. Опет ћу ти дати живот. Узми пиштољ.

НЕКО (*Помало као месечар.*): Зашто си ми дао капут?

ПОСТЕРН (*Пружа љишићђ Некоме.*): Уби' ме ако те мучим – али узми пиштољ.

НЕКО (*Као и ѣре.*): Кен. Кен. Кен.

ПОСТЕРН: Нишани у њега. Само то. Испружи руку. Испружи.

МАРЏЕРСОН (*Пресџрављено.*): – Пушка му је испала. Људи гледају. Доручак ће му се о’ладити. Никад га не ставе на ринглу да буде топао. Да је био новајлија, да није убијо пре него што је систем успостављен. Мушкарци су га обучили како да убија. Био је обучен. Убијање је постало рутина. Ко доручак. А сад је он одбио. Систем се распао у парампарчад.

Постерн хваџа Некоја за руку. Усмерава је ка Марџерсону.

ПОСТЕРН: Испружи! – Ја ћу остало.

Постерн сџавља џишџољ у Нечију руку.

НЕКО (*Себи.*): Кен. Кен. Кен. Кен. То је све што имам – име.

МАРЏЕРСОН (*Пресџрављено.*): Нико ником не верује. Асфалт се сија. Бацили су га у хелију. Рекли му да буде ту до јутра. Ил’ ће он тебе, ил’ ћеш ти њега. Размисли. Знао је он већ. Није мого да убије свог убицу. Никад. Да је био клинац или стар. Али не вршњака. Све је он знао. Те ноћи је полудео. Ујутру су га мушкарци извели. Убица га је –

Неко узмиче од Постерна.

ПОСТЕРН: Како да му покажем? Не да ми!

НЕКО (*Себи.*): Кен. Кен. Кен. Ко је он? Зови га. Зови га да ти помогне.

ПОСТЕРН (*Руја се. Насилно.*): Па уби’ га онда! Једном да убијеш – стално ћеш убијати! Пуцај му у леђа. Је л’ тако радиш? Бирај како ’оћеш!

НЕКО (*Себи.*): Кен. Кен. Кен. Ко је он? Ко је он? Што ми не каже још –

Постерн јурне на Марџерсона. Обара ја. Он се увија на косини и удаљава од Постерна.

МАРЏЕРСОН (*Пресџрављено.*): – чеко на тргу. Мушкарци су спустили пушку на земљу. Двобој с једним оружјем. Одбројали су по двадесет корака с обе стра-

не. Ја сам *џамо* – његов убица је *џамо*. Ко први до пушке, убија оног другог. Мушкарци кажу педесет корака. Сто. Морају истерати своју шалу.

Неко изјубљено џумара до ивице. Враћа се.

НЕКО (*Себи.*): Кен. Кен. Кен. Кен. Кад би’ чуо себе. Ако дођем овде –

Постерн џраби Марџерсонове савијене ноје. Повлачи ја уназад. Цима ја и усџравља. Сџоји и држи ја окренуџој ка Некоме.

ПОСТЕРН: Уби’ га! Уради то! Не може да ти науди! – Ако проба, сломићу му кичму! Да си убица, убио би ме што сам то реко! Ниси ти убица! Слушај оно што знаш! Ја сам те натеро да увидиш! Кен! Кен! Кен! – ти не можеш да убијеш! (*Гура Марџерсона на земљу, лицем наголе.*) Пробај! Уради то професионално! У потиљак!

Неко схваџа да му је џишџољ у руци. Носи ја Постерну.

МАРЏЕРСОН (*Пресџрављено.*): Поставили су их на обе стране трга. Он не може да мрдне –

ПОСТЕРН: ’Оћеш да урадиш то ко овај лудак? (*Окреће Марџерсоново лице нагоре.*)

МАРЏЕРСОН (*Пресџрављено.*): – Његов убица трчи. Скаче. Ради звезду –

Неко зури доле у Марџерсоново лице.

ПОСТЕРН: Саспи му метке у очи!

НЕКО: Убијо сам! Убијо сам!

Постерн џада у несвесџи. Марџерсон се извија и оџџузи од њеја.

НЕКО: Храна.

ЛАМБЕТ: Нема тога овде. Немам.

НЕКО: Биле су ти мрве око уста кад сам дошб. (*Уџери џишџољ у врећу.*)

Ламбей вадѝ хлеб увијен у крѝу. Даје је Некоме. Он узима хлеб. Баца крѝу. Халайљиво једе. Марџерсон ѝузи од њета.

НЕКО (*Нишани у Марџерсона.*): 'Еј!

Марџерсон сѝаје.

НЕКО (*Жваће.*): Доручак. (*Ламбей.*) Имаш 'леб – имаш воду. (*Ламбей вадѝ флашу с водом из вреће. Пружа је Некоме. Он је оѝвара и ѝије. Прави тримасу, али не ѝљује.*) Пишаћа. – (*Марџерсону.*) Одвуци то љубре тамо. Где му је и место.

Једе и ѝосмаѝра. Марџерсон одвлачи Посѝерна до крваве мрље.

НЕКО: Кол'ко си их убио? (*Тишина.*) Кол'ко? Не мислим откако си побегѝ. Кол'ко пре, док си био војничко дете?

МАРѢРСОН: Подиже пушку. Чуо је како ризла –

НЕКО: Не, не, не то! Нећу то да чујем! Уживаћу док ти метком истерујем причу из мозга! Кол'ко? (*Тишина.*) Кол'ко си их убио? Правим речима! Не знаш? Заборавио си?

Прилази Ламбей. Узима јој врећу. Исѝреса је. Баца је Марџерсону.

Видиш ли то? Украла је! Шта је то? Врећа за мртваце. Испразнила ју је пре него што ју је узела. Улази у њу! Не брини! – ускоро ће ти то бити свакодневна одећа. Брже! Да ме поштедиш да не морам да срећујем неред кад те убијем!

Марџерсон улази у врећу и навлачи је.

НЕКО: Горе! Горе! Око врата! Горе! (*Марџерсон још више ѝовлачи врећу нагоре.*) Сада – кол'ко си их убио? Реци ми. Праву бројку.

Тишина.

МАРѢРСОН: – кврца под убичиним чизмама –

Неко и гаље седи на косини. Тишина.

НЕКО: Кол'ко?

МАРѢРСОН (*Засѝаје.*): – и поред добовања свог ... (*Пауза.*) срца. Не може да бежи...

НЕКО (*Засѝаје.*): Зар не знаш?

МАРѢРСОН (*Засѝаје.*): ...да би живео секунду дуже... (*Пауза.*) Онесвестио се.

НЕКО (*Засѝаје.*): Правим речима кажи. – Немаш их – мртви су ти их украли кад си пуцѝ у њих.

Тишина. Марџерсон одиѝра неколико корака у врећи. Полако. Незѝрајно. Савијено. Као кенѝур. Пауза. Одиѝра још неколико корака. Сѝаје. Неко и Марџерсон зуре један у друѝоѝ. Ламбей разврѝава и крѝи гроњке.

НЕКО: Свако зна да игра у врећи. Не можеш да кажеш кол'ко си их убио. Закључан си у својој причи. Никад нећеш изаћи. Само то знаш. Другачије ниси научио. “Не могу д'убијем. Не могу д'убијем.” Идеш около и убијаш. Позиваш људе у кланице. Ти си мамац који смрт оставља на улици. Кол'ко Ленова си убио? Оставио си их у гомилама на вратима. Радије би' гледѝ мртваце него тебе како плешеш. Чак ни главу ниси покрио. Ти си оно што не ваља с нама. (*Показује ка Посѝерну.*) Ти си опаснији од њега. Мислим да си ти најопаснији човек на свету. Твоја прича је увек гладна. Можеш да идеш. Ниси ти убица. Ниси убица кѝ он или ја. Не би то било право убиство. Не би се рачунало. Не знам зашто. Да знам, било би другачије. Можда је то због тога што више патиш док си жив. Али ти не знаш да патиш. То је горе него да не знаш ко си. Ти си изгубљенији него што ћу ја икад бити. (*Нишани ѝишиѝољем у Посѝерна.*) Убићу га. (*Марџерсон се окреће и зурѝ у Посѝерна.*) Убићу њега уместо тебе. (*Мрѝиши се.*) Морам да кокнем неко копице сад кад сам се повратио. То је моје право. То сам ја. Не могу да пронађем себе, а онда да одбијем да будем то што

јесам. Нећу опет да будем изгубљен. Други пут то нећу преживети. Убићу га и памтићу задовољство које то пружа. Наћи ћу циљ у животу.

Одједном се Марџерсон бори да изађе из вреће. Чврсто је сћеже да се заштити њоме. Направи неколико корака. Несигурно сјаје. Баца врећу назад ка Ламбей. Одлази преко ивице. Неко прилази Постерну. Чучне. Ослушкује му дисање. Приноси пиштољ Постерновим слепоочницама. Смишљено одзвизди неколико тонова. Устаје. Једном шушне Постерна. Узме пушљај воде. Ламбей разврстава и крии одећу.

НЕКО: Јес' будан? Размишљам о твојој смрти. Ускоро ћеш се добро наспавати. (Шушне Постерна једном.) Чујеш ли ме? Урадићу оно за шта сам дош'о. (Двајућ иа шушне. Постерн се повлачи.) Чујеш ли?

ПОСТЕРН: Јеси л' дош'о с мојим ортацима?

НЕКО: Сећаш ли ме се?

ПОСТЕРН: Врати се мојим ортацима – овде су невоље – морам да нађем ортаке – (Види флашу с водом.) Воде.

НЕКО: Нећу да трошим воду на тебе. Ионако је то само пишаћа.

ПОСТЕРН (Покушава да се помери.): Моји ортаци –

Постерн пада у несвесит. Неко му тура флашу између усана.

НЕКО: Гуцни! Гуцни то! Пробудиће те. Не може да одеш док ја не кажем!

ПОСТЕРН: Ах. Ах.

НЕКО: Пиј! Не просипај!

ПОСТЕРН: Јутро је кренуло наопако. Тако је све почело. Комбији су дошли до капије. (Покушава да устане.) Морам да идем – ортаци ме траже – ... Слушај. Слушај. Истоварили су затворенике код капије. Кампови су пуни. Требају им комбији. Шеф је рек'о да их стрељамо на капији. Четрдесет. Више. Таоци. Изд'о

сам наређење – рек'о им да устану. (Узима флашу. Пије.) Устали су. Мислили су да ће их преместити да иду у камп. Али не – лакше је стрељати их кад стоје. Троши се мање муниције. Један човек је уст'о. На себи је им'о капут. Закопч'о је дугмад. Дош'о је до крагне – (Схватиа.) Дајем ти капут. Твој је сад. Мораш да га обучеш. (Покушава да устане.) Морам да нађем ортаке. Већа мета. Штеди муницију. Циљај у груди –

НЕКО (Узима флашу воде из Постернове руке. Вода се послија): Друга прича! –

ПОСТЕРН (Сећа се.): Ти – онај који је дош'о. Ниси знао. Ниси убица. Никад ниси био тамо. Никад ниси вид'о мртве како ти леже код ногу к'о твоја сенка, окамењена. Требали су нам комбији. Човек у капуту – закопч'о је дугмад. Комбији су турирали мотор. Подиг'о сам пушку. Човек је знао. Вид'о сам му у очима – шок од смрти. Погледи су нам се срели. Трепнуо сам. Трепнуо. Трепнуо. Трепнуо. У рату се дешавају страшне ствари. Ал' нек то прође. (Ћушке прегледа себи рану.) Још крвари. Одакле тол'ка крв? Вол'о би' да могу целу земљу да носим к'о маску. – Повук'о сам окидач. Прсти му лете. Раштркани у ваздуху к'о шрапнели или мољци. Једно дугме му је остало незакопчано. Изашли смо из рутине. Мртви су лежали тамо цео дан. Поставили мене да их чувам. Без смене. Без клопе. Без пића. Поподне ми је било дуже од целог дана. Број'о сам мртве да не полудим. Онда сам поч'о да понављам у себи. Закопчај дугме. Пада мрак. Да збришем до мензе. На једно пиво. Да се напијем. После да се вратим на место. Мртви ће и даље бити ту. Закопчај дугме. Повик'о сам. Беснео сам горе-доле. Закопчај дугме. Пијан – ал' прво сам то рек'о док сам био трезан. Вик'о сам на гомилу мртваца. На све њих. Тер'о их да то ураде уместо њега. Нису 'тели. Онда сам се увук'о међу њих. Не волим мртваце. Пуз'о сам по врху. Сам сам то урадио. Закопч'о дугме. Онда и остало. Ал' били

су 'ладни. Не 'ладни онако кô обично. Другачија 'ладноћа. Укрô сам му капут. Спавô у њему. Пробудио сам се у мраку. И даље пијан. Пијан на дужности. Побегô сам. Сутра су ортаци пошли да ме траже. Рекли су да сам укрô пушку. Да сам бандит.

НЕКО: Стари глупан је мртав. Упуцô сам га.

ПОСТЕРН (*Шуиљ смех.*): Рекли су ми да сам се прерушио капутом.

НЕКО: Не овде. Тамо напољу. Нећу да ми овде смрди.

ПОСТЕРН: Ведра ноћ. Видô сам тела на мразу. При светлости звезда. Црна крв – црвене ивице. Пијан. Рекô сам им да закопчају дугмад.

НЕКО: Да докрајчим и њега *и* његову причу. Нећу више то да слушам!

ПОСТЕРН: Ниси ти убица.

НЕКО: Да можеш да ходаш, одвео би' те и показô би ти да сам га убио!

ПОСТЕРН: Ниси ти убица. Видô сам те с пиштољем. Ја сам убица. Нећу да слушам твоја срања о томе шта сам ја радио! Није то била играрија.

НЕКО: Чуди ме што те пуцањ није пробудио.

МАРЏЕРСОН (*Иза сцене, дозива.*): Лене.

ПОСТЕРН (*Узима флашу с водом. Пије.*): Не чиниш себи услугу. Узмеш нешто озбиљно, и онда градиш лажи на томе! Мртви имају право на самопоштовање – да се каже истина о томе ко их је убио! Нису то урадила лажљива дерлад! Јеси ли то био *џи* пре него што си се изгубио? Онда нек ти буде драго што си се изгубио! Мешаш лажи са свечаном истином! Зар ти ништа није озбиљно и свето?

НЕКО: Шта то 'оћеш да кажеш? – Мислиш да нисам? – (*Оглази до ивице.*) Показô би' ти његово тело да можеш да се помериш. Тамо је где сам га убио!

ПОСТЕРН: Чуо сам га како дозива!

НЕКО: Кога си чуо? Кога? О! – 'оћеш да кажеш да ти се учинило? – Халуцинираш! Чуо си у бунилу –

ПОСТЕРН: Лажљива будало. Мислиш да ме тако лако можеш прећи – мислиш да ћу пасти на –

НЕКО: Закопчај дугме! Закопчај дугме! А? Говорио си мртвима да наместе одећу, а 'вамо тврдиш да не чујеш гласове!

Постерн њокушава да усћане.

НЕКО: Не можеш да га видиш одатле. Скроз је тамо. Никад нећеш стићи до –

ПОСТЕРН: Није тамо. Нећу да трошим време да гледам. Кратак са с временом. Нећу д'останем и да слушам како се понижаваш. То је тако ситничаво, ситничаво, ситничаво! Сам себе унижаваш. Немаш права на то! Руга ти се оно што је тамо! (*Креће лево.*) Господе, отворићеш ми рану! Крварим док те слушам...! – Ти никад ниси био убица!

НЕКО: Јесам, јесам, раније. Шта сад ту могу? – то сам ја. Лажем? То је лаж! Убио сам себе јер сам почô да живим!

ПОСТЕРН: Никад ти ниси убио! Кунем се овом земљом! (*Сћеже шаку земље. Показује је Некоме.*) Нећу да ми последњи дани – цео мој живот – да ми се на њега посере лажов! Види – бићу сахрањен у њој. Кунем се! Кунем се!

МАРЏЕРСОН (*Иза сцене, дозива.*): Лене.

Постерн на џренуџак зури у Некоја. Окреће се и излази лево.

НЕКО: Грозница! У грозници си! (*Уйире џишћољ у Постерна.*) Штета! Штета што нећеш видети кад те убијем! Штета што ме никад нећеш упознати!

ПОСТЕРН (*Усћорава. Гледа џреко рамена.*): Да јеси – не би било добро. То те ја боцкам. Сваког можеш да

боцкаш. Ако ме убијеш – ја ћу бити тај који убија, а не ти. (*Окреће се. Сџоји као да је мџа. Шуџаљ смех.*) 'Оћеш ли ме убити? Ионако сам допола мртва – па зар би то било убиство? Паднеш низ степенице и назовеш себе спортистом. (*Показује.*) Небо је горе, земља је овде доле. Ми смо надев између. Ниси ти убица. (*Окреће се да иге.*)

НЕКО: Да. Тако је. Тако је то на крају. Увек је тако. Најслабији и најмањи. То је она.

Посџерн сџаје. Неко љрилази Ламбџи. Приноси јој џиџиџољ уз џоџиџлак. Она скоро да не реџује. Марџерсон долази љреко ивице. Склаџа руке. Прикрада се. Извија враџи да џледа. Ламбџи разврџава и крџи гроње. Поџом их џажљиво савија и џакује у вређу.

ЛАМБЕТ: Имала сам два сина. Један је био добар, а други лош. Онај добар је увек био добар. Плава коса. Плаве очи. Никад није лагџ. Увек се осмехивџ. Никад није био прљав, ни у глави, ни по телу. Ништа није сломио, чак ни случајно. Увек љубазан. Онај лош је увек био лош. Црн. Шкиљавих очију. Крао ми паре из лименке. Вазда љут, стално се подсмевао. Никад се није прао. Животиње су бежале од њега. Нањушиле би себе на њему. Йуди не треба да смрде кџ животиње. (*Пружа руку да дохвџи гроње које су мало даље од ње.*) Мучио их је. Волео је да их чује како цвиле више него да скиче. (*Мало џодџе џон. Наџола се осврђе.*) Банде су долазиле у наше улице. Војничке банде. Палили су куће. Ломили. Пљачкали. Убијали мушкарце. Иживљавали се на женама. Војници су ми одвели синове. Постројили их пред вратима куће. Видели су зарезе на довратку где смо им мџрили висину док су расли. Војници су уперили пушке. Урадила сам нешто лоше. Отад живим овако како видите. Скидам одеђу с тела кад их убију. Живим од остатака. (*Уџрџи вређу на леђа. Гледа около да види да није који гроњак осџао.*) Рекла сам војницима да ми дају једног сина. Другог нек убију. Можда им се допало пошто тако нешто ни-

кад нису чули, или им је деловало кџ шала. Убијање је сигурно једнолично. Рекли су може – који ће да живи. Одабрала сам. Одабрала сам лошег.

Посџерн леже да сџава. Ламбџи не обрађа џажњу на њџа, ниџи на груџе. Сџавља вређу на леђа. Оглази љреко ивице.

НЕКО: Пуцџ сам му у потиљак. Био је мојих година. Могџ сам да видим по леђима. На себи је имџ униформу какву су моји вршњаџи носили у школи. Није било на асфалту. На ивици јаме. Пишџ је. Кџ старац. Ђутке. Није се чуло. Волџ би' да није тако било. Волџ би да се само догодило. Свој живот плаћам његовим животом. Погледџ је около једном кад сам га натерџ да чека. Његово лице, са стране. Његово око. Био је обичан. Помислио сам да му скратим муке. Потиљак није тол'ко велик. Кожа му је одисала топлотом. Помислио сам, не у голу кожу – у косу. Да не видим рупу. Онда сам угледџ шта сам тражио. Коса му је била обријана. Затвореник. Није с улице. Оно што му је остало од косе штрчало је увис од страха. Одеђа му је заударала на влажан мирис мучења. Онда је из рупе прснула крв по мени. Једна нога ми је упала у рупу. Йуди су се смејали – помислили су да сам се оклизнуо о пишађу. Оклизнуо сам се јер сам покушџ да га у'ватим да не падне. Тако живим живот – држим га између ивице и дна јаме. Тад ми се мозак испразнио. Ходџ сам поред реке покушавајуђи да га пренесем преко воде.

Ламбџи се врађа љреко ивице. Силази низ косину.

ЛАМБЕТ: Касно је. Сутра ћу иђи. (*Сџуџиџа вређу.*) Кад сам одабрала, зажмурила сам. Не због убиства – добар син је гледџ у мене. Чула сам пуцањ. Осетила дим. Чула како тело пада. Погледала. Убили су лошег сина. Добар ми никад није опростио што сам одабрала његовог брата. Гледџ ме је с мржњом. Све време ме је гледџ. Његов поглед кад сам одабрала да његов брат живи. Урезџ му се на лице. Претворио

се у лошег сина. Био је гори од брата. Било је лоше све што је радио. Просуо би пиће по мојој сукњи и сабио све зло овога света у то. Једног дана би ме убио. Једне ноћи сам се искрала из куће. Чула сам врата иза себе у мраку. Пратио ме је. Помислила сам од тебе да је он кад си се пришуњао. Могао је то бити он. Једном се променио. Могао је опет. Више ништа није то што јесте. Можда се прикључио некој војничкој банди. Оној која му је убила брата. Можда је мртав. Можда сам му скинула одећу у мраку. Можда је носим у врећи. С мојим закрпама на њој. Не би' знала. Шта сам то мислила, у каквом свету живим? Требало је да знам да ће убити оног ког нисам одабрала. (*Намешта врећу да пресјава на њој. Сега.*) Ниси носио мртве у рукама преко реке. Пао је на тела убијених у јамаи.

НЕКО: Сад се сећам свог живота. Свега. Раније. И кад ме је банда одвела у војску.

ЛАМБЕТ: Узми капут. Дао ти га је.

НЕКО: Како је знао да сам ја у његовој причи?

ЛАМБЕТ: Сви смо у њој. Свет се смањило.

НЕКО: Али погрешно је разумео шта сам урадио.

ЛАМБЕТ: Прича је и даље иста. Сви смо у њој, на овај или онај начин.

НЕКО: Кад су рекли, убиј га, 'тео сам да кажем нећу. Нисам. Плашио сам се. Било је или он, или ја. Нисам му ни име знао. Платио сам свој живот његовом пишаћом. Јесам ли претплатио? Где налази човек у себи снаге да каже не? Ако не кажеш, на свету ничег нема осим пишаће. Војничке банде раде шта им се 'оће – ми живимо у рушевинама. Више немам разлога да ходам поред реке. Тела у води брже се крећу низ струју. – Не тражим опроштај. Не – (*Сшаје.*) Нема дугмета. Недостаје дугме на реверу. (*Показује Ламбети.*) Човек га је откинуо кад је убијен. Рука му се тргла – откинула га.

ЛАМБЕТ: Да л' да му кажемо?

НЕКО: Не.

Облачи каиути.

Његова банда може доћи да пљачка. Не можемо да останемо овде.

ЛАМБЕТ (*Марцџерсону.*): Повешћу те са собом. Опасан си за самог себе тако сâм. Можемо да се смењујемо носећи врећу. Отежа ми на леђима.

Ламбети даје врећу Марцџерсону. Он је сшаваља преко труди. Виси му на трудима.

ПОСТЕРН (*Мешкољи се. У бунилу.*): Мртви шаљу поруке и машу. Али они су мртви. Нема ничега. Не плашим се тога. Али не желим да лежим у гробу мртвих – разумеш? – кад је цео свет гроб у ком сви живе живот кô ја што сам живео. Плашим се да заувек лежим у том гробу. Разумеш? Морам да имам наду кад сам мртав: нисам је имô док сам био жив. *Тад* нисам знао – мртви не могу. Морам *сага* да знам – ил' никад нећу знати. Кад си дошô, знао сам. Одмах сам те познô. Ти си био више од наде. Јаме се преливају – кости закопане испод асфалта завијају – прашина те не дотиче. Ниси ти убица. Тако ће бити. Једног дана кад умрем, свет ће бити ... кô што је био пре него што сам убијô. Пре него што сам осећао мирис пиштоља на руци сваки пут кад се ујутру умивам. Кад сам био млад кô ти. Кад будем мртав, чекаћу то. Дао сам ти капут из захвалности – украден је с мртваца – био је све што имам – добар квалитет – трајаће ти дуго –

НЕКО: Убијô сам ја.

ПОСТЕРН: Не, не –

НЕКО: Убијô сам кад си ми говорио д'убијам –

ПОСТЕРН: Не, не, не –

НЕКО: Нећу да лажем себе, сад кад сам нашò себе!
Убио сам га!

ПОСТЕРН (*Пресирашено. Празно зурн.*): Ако је то тачно, читав свет је дно раке... све је... Зашто ме мучиш? (*Насилно.*) Ниси убица! Никад! Никад! Лажеш! (*Пружа руке. Гребе нокијима по земљи.*) Да је ово твоје лице, сад би' га изгребò! (*Сруши се, полусвестан. Мрмља, јечи.*)

НЕКО (*Ламбей.*): У праву си – не помаже кад чиниш нешто некоме. И даље мораш да живиш сваки дан. Боље да пођемо свако својим путем. Најбезбедније.

Ламбей намешиа врећу Марџерсону како треба да стоји. Одлазе преко ивице. Неко излази десно.

ПОСТЕРН (*Тихо.*): Закопчај дугме. (*Мешикољи се.*) Закопчај дугме. (*Придиже се у полуседећи положеј. Погну-*

ше лаве.) Закопчај дугме. (*Подигне полег.*) Закопчај дугме. (*С муком устаје.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Тумара. Посрће. Показује. Гестикулира.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Пада. Бесни на земљи.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Пузи.*) Закопчај дугме! (*Устаје. Моли у сузама.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Види крваву мрљу. Пљује на њу двајуи.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Песницом прети ка небу.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Тешура се уз косину, ситиже до половине. Дере се.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Труйће нојама и вршиши на земљу.*) Закопчај дугме! Закопчај дугме! (*Жустиро пружа руке испред себе.*) Драаааааааааааа! (*Мршав је.*)

Пише > мр Наташа Миловић

Белешка о комаду Људи

Едвард Бонд је нашој публици познат по комади-ма *Спасени, Рано јујиро, Море, Лејо* и *Лир, Није никој немам*, а одскора поставкама комада *Постојање* (Existence) у региону: праизведба овог дела у преводу Ђорђа Кривокапића и у режији Душана Поповића, одржана је 2012. у првом професионалном фринц позоришту “Царина” у Новом Београду, а одмах затим, исте године, и у Црној Гори у продукцији Народног позоришта, у режији Радмиле Војводић. Бондов антиратни комад *Људи* (2006) који објављујемо у новом броју *Сцене*, припада циклусу “пет париских комада” који су првобитно писани за Народно позориште Колин (режија Алан Франсон). *Људи* ће ове го-

дине поново бити постављани у Француској. Уз комаде *Злочин 21. века, Кафа* и *Рођени и Невиности*, *Људи* као антиратни комад може да буде добра препорука и за домаћа позоришта.

Драма овог комада почиње на пустопољини неодређене географије. Смештена је у време касног 21. века, како је и назначено, али време као да је “и младо и старо” – може се односити на далеку будућност или као да је реч о рату који се већ догодио или се управо дешава. Када су простори у питању, карактеристика свих Бондових антиратних комада је да они немају географске одреднице, а имена ликова најчешће су англосаксонска.

Поетска мисао Едварда Бонда окренута је узроцима парадокса какав је рат, малим људима и њиховим међусобним односима у ситуацијама “тоталних чињеница”¹⁾ – не-изборима пред које их ставља тржишна демократија, како у рату тако и у миру. У *Људи* четири лика трагају за причом из које долазе. Постерн, некоћ плаћени убица државне војске; Ламбет, ратна профитерка налик Брехтовој Мајци Храброст; Марџерсон, човек с неким значајним чином у војсци, сада заробљен у кататоничном монологу који ће понављати до краја комада. Блокада је везана за шок који је доживео када је видео како се систем распада када један војник одбија да пуца. Последњи али не и најмање важан у низу протагониста је и млади војник који је изгубио памћење (Неко). Он покушава да се сети свог порекла. Свака наизглед неповезана прича поставља питање шта је човек, одакле долази рат и како утиче на људе као што су они: у миру уредно плаћају порез и апелују за мир, а ако је рат, у њега одлазе, да парафразирамо Оденову поему *Непознати грађанин*.

Из Бондових антиратних комада може се добити темељна анализа (анатомија) насиља, метатекстуалност као текст друштва које треба критиковати, јер нам омогућава само културу “која производи убице”. У Бондовим ратним драмама питање није “ко је крив”, већ шта са невиним људима. “Радикална невиност је одговор који провоцира даља питања”, каже Бонд у *Коментарима о Рајним комадима*²⁾. Одговорност за рат није на ликовима који су рату изложени; одговорност је далеко, тамо где је мир и где одређене класе зарађују на ратовима Других. Свакодневне дозе насиља у Бондовом опусу одвијају се и у мирнодопском контексту, у собама у распону од грађанских, спаваћих, радничких дневних соба, подрумских просторија или неодређених пустопољина, налик овој у комаду *Људи*. Бонд повезује мирнодопско насиље и рат и у драми *Људи*,

1) Ситуације у којима су суспендовани морални закони и грађанске норме. (прим. аут)

2) Bond, E., *Commentary of War Plays*, Plays 6, p. 340

када Марџерсон непрестано дозива неког Лена (у питању је асоцијација на Лена из Бондовога раног комада *Спасени*, који у миру покушава да промени оно што у свету реално може, мале, практичне ствари, попут поправљања столице, а у рату нестаје као топовско месо). Војник с амнезијом Неко зато пита Марџерсона колико је људи као што је Лен жртвовао он и њему слични.

НЕКО: Кол'ко Ленова си убио? Оставио си их у гомилама на вратима. Радије би' гледо мртваца него тебе како плешеш. Чак ни главу ниси покрио. Ти си оно што не ваља с нама. (*Показује ка Постерну*.) Ти си опаснији од њега. Мислим да си ти најопаснији човек на свету. Твоја прича је увек гладна.³⁾

Пустопољина је само спољна манифестација опустошених унутарњих стања ликова, као што су у *Злочину 21. века* рушевине у којима се драма збива заправо срушено поверење и идеали некадашње људскости ликова.

Радње које врше ликови у комаду *Људи* делују зачудно и отварају бројна питања како у смислу наратива тако и у метафоричном – зашто Постерн једе земљу? Зашто Ламбет бира да јој страда добар син, зашто је банда не послуша, а син њено зло усвоји? Зашто Марџерсон не може да разуме војника који није извршио војну наредбу и ко је Неко, војник који пати од амнезије? Да ли је он младић који је одбио наређење или је то Постерн, дезертер? (Сви Бондови Ленови). Дискурси ликова су наизглед монотони, као делови мозаика који не могу да нађу целину из које су испали, нити да се уклопе у било шта друго. Сећања на претходне животе не успевају логички да се повежу код ликова, али на крају откривамо и зашто то и није драмска стратегија овог дела. Наиме, сваки лик говори о оном делу приче која, у једном тренутку, све ликове може да повеже на начин како би повезала и све људе света који живе упорно и без поговора у истој, лошој причи. Није у питању драмска конвенција зато што би

3) Е. Бонд, *Људи*, превод Марија Стајић, *Сцена*, бр. 1/2013.

се онда приче заиста и повезале; као што и пиштољ у комаду није ту да би било кога убио.

Бондов центар у овом комаду може да буде дугме на капуу човека испред стрељачког вода који га пре стрељања поносно закопча онако како би војник закопчао шињел. Тај гест је инцидентно време за исход лика (Постерн), кроз чије епифаније сазнајемо зашто је одустао од стрељања. То су уједно последње речи комада које он изговара – (закопчај дугме!). Војнички наредбодавно “закопчај дугме!” је инверзија геста коју жртва драговољно чини пред последњи поглед на живот и свет у коме је и сама, највероватније, добијала такве наредбе. У малим људима као што је Постерн ово мајушно дело части буди давно затурено сећање на људско достојанство, што је морао да заборави да би успешно убијао за другог. Због једног обичног геста његова савест и људскост спречавају га да пуца.

Постерна су ранили његови дојучерашњи другови, а комад траје колико и крварење из његове ране. Тај проток времена нечијег краја, последњих минута, Ламбетино чекање да са Постерновог леша скине гардеробу без жеље да помогне рањенику, у овом комаду ствара сукобе који превазилазе пуке драмске стереотипије, психологизације итд. Овакви комади писача као што је Бонд, траже ангажовани мисаони капацитет публике. Фрагментарност монолошких структура нема за циљ да створи утисак театра апсурда, већ супротно, позива на разумно расуђивање, како ликова тако и публике. Таман кад војник у амнезији помисли да је успео да се сети нечега из своје прошлости, открива се да је тај детаљ могао да се догоди било коме, било када. Његова потенцијална војничка историја је небитна у мору свих војничких историја. Ипак, у самој драми Бонд допушта да младић с амнезијом можда може да поврати првобитну невиност, бондовски речено “радикалну невиност”, ону дечју, која чини “да питања постану поново корисна”. Као што ће у интервјуу за *Сцену* и сам Бонд истаћи, у многим његовим драмама, лик, инициран можда и невидљивим предметом или неупадљивим гестом, може да промени смер пута, чак и

када иде ка трагичном крају. У случају драме *Људи* то се дешава и освешћеном плаћеном убици и дезертеру, Постерну. Код Бонда плаћене убице имају могућност да одустану од злочина, направе искорак из историје ратовања и убијања, као и код Шекспира где, ако се сетимо плаћених убица из *Ричарда III*, један убица ућуткује савест другог тако што га подсећа да иду да убију због новца, а ипак талог савести, ма колико потцењивали моралну интелигенцију, наводи једног професионалног плаћеног убицу да оклева и сумња.

Тражење моралног смисла малих људи у разним парадоксима историје, преко Бондове ратне профитерке Ламбет, враћа нас на тренутак и на Брехта и подсећа на велику капитулацију о којој је говорио. Иако попут лешинара чека да неко умре како би могла да скине одећу с леша и прода је на ратној пијаци, Ламбет зна да све личне приче завршавају у неправедној причи историје баш као и одећа умрлих на њеним колицима за препродају. Њен гест уступања капута који је Постерн поклатио младом војнику, иако је реч о капуу који је она стрпљиво чекала, начин је да покаже људскост у нељудском свету у коме је принуђена да живи.

НЕКО: Сад се сећам свог живота. Свега. Раније. И кад ме је банда одвела у војску.

ЛАМБЕТ: Узми капут. Дао ти га је.

НЕКО: Како је знао да сам ја у његовој причи?

ЛАМБЕТ: Сви смо у њој. Свет се смањило.

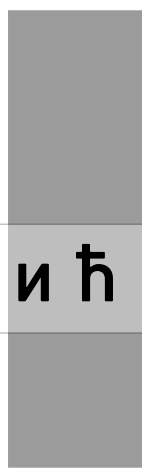
НЕКО: Али погрешно је разумео шта сам урадио.

ЛАМБЕТ: Прича је и даље иста. Сви смо у њој, на овај или онај начин.⁴⁾

4) Ibid.



МЕЂУНАРОДНА



Павић у Пољској

Сцена

Хазарски речник. Деца снова Представа године у Пољској

Избор текстова и превод с пољског > Зоран Ђерић

Фотографије у блоку су из представе **Хазарски речник. Деца снова**

Поводом Међународног дана позоришта, 21. марта 2013, представа *Хазарски речник. Деца снова*, која је рађена према роману *Хазарски речник*, српског писца Милорада Павића, проглашена је за представу године у Пољској и на свечаности у Ополу додељена јој је “Златна маска”. Награђени су и редитељ ове представе, Павел Пасини и сценограф – Зузана Сребрна. Иначе, представа је премијерно изведена 11. фебруара 2012. у Театру “Јан Кохановски” у Ополу, на три сцене, у трајању од три часа, уз учешће 100 глумца и статиста. У образложењу жирија каже се да је ова представа “храбра, истовремено монументална” и да представља “врхунски уметнички пројекат у којем су сан, фантазија и машта категорије које повезују удаљене просторе, време, верске и филозофске системе”.

Роман Милорада Павића, *Хазарски речник* (1984), на пољски су превеле Елжбјета Квашњевска (Elżbieta Kwaśniewska) и Данута Ђирлић-Страшињска (Danuta Cirić-Straszyńska)¹⁾, за сцену га је адаптирао Павел Доброволски (Paweł Dobrowolski), а режирао Павел Пасини (Paweł Passini). Сценограф представе и костимограф је Зузана Сребрна (Zuzanna Srebrna), док је му-

зику компоновао Лукаш Вујћик (Łukasz Vójcik). Пасини и Сребрна су учествовали и у писању сценарија по наведеним предлошцима, док је Пасини учествовао и у бирању музике. Будући да има пуно плеса и покрета, запажена је кореографија индијског плеса Зузане Адамкјевич (Zuzanna Adamkiewicz) и кореографија пантомиме Катажине Собишевске (Katarzyna Sobiszewska).²⁾

– Наша представа врти се око кратког дела *Речника*, у ком Павић, кроз један од ликова, описује свет на овај начин: Када се на овој страни неко пробуди, онда на другој неко спава. Моја јава је сан за неког другог. Док ја овде идем, на другој страни неко ме снива. Наша представа прича о сновима, о томе да снови продиру у нашу реалност. Ми показујемо историју путника кроз снове, ловце који путују у мистериозну хазарску земљу – истакао је редитељ Пасини.

Како је спектакл под називом *Słownik chazarcki. Dzeici snów* (*Хазарски речник. Деца снова*), наишао на одличан пријем код публике као и бројне афирмативне позоришне критике у Пољској, одлучили смо да га представимо у *Сцени*, јер представља не само висок домет пољске позоришне уметности већ и афирмацију српског писца и, с њом, српске књижевности у свету.

1) Објављен је до сада у два издања: Milorad Pavić, *Słownik chazarcki* (posebno: muški i ženski primerak), Wydawnictwo tCHu, Warszawa 1993; 2004.

2) Према подацима са званичног сајта Театра “Кохановски” из Опола: www.teatrkochanowskiego.art.pl



Пише > Ивона Клопоцка

Задивљујућа машина снова

Павел Пасини у спектаклу *Хазарски речник. Деца снова* намеће гледаоцима свој режим, тако да су током три сата као у сну. Фантастични ликови, чудесне слике, транс музика. Жао вам је да се пробудите.

Хазари су веровали у моћ снова да креирају стварност. Поседовали су и способност да путују у сновима. И на такво ониричко путовање, засновано на *Хазарском речнику* Милорада Павића, позива нас Павел Пасини. Представа се састоје од осам сцена. Оне нису у линеарној наративи. Свака је посебна целина-слика (иако их повезују јунаци или судбинске нити), а у целину се спајају на три начина, у зависности од тога са којом групом гледалаца смо започели гледање. Публика је подељена у три групе: женска, мушка и мешовита, што значи на “ловце на снова” – и лута по целом позоришту пратећи одигравање симултаних догађаја.

Сваки од ових догађаја почиње у другом простору позоришта и на другој сцени. Сваки тражи свој пут до финала. Понекад се групе сусрећу у гледалишту, а понекад мимоилазе у позоришним ћошковима. Пасини,

који не крије фасцинацију позоришном утробом и свим ситницама, покреће читав простор позоришта “Кохановски” (једна од сцена се игра под центрифугом), чинећи од њега машину за снова, а публици дословно намењује улогу путника. Ваља се дивити редитељској машти и ефикасности у реализацији овог изузетног подухвата, иако се не може прећутати да ходочасници понекад испадају из ониричких расположења. Један од разлога је чињеница да поједини гледаоци неке сцене морају да гледају стојећи. Али то је једина примедба, јер Пасинијев спектакл је апсолутно откровење. Редитељу и свим коауторима успело је нешто заиста ретко – позориште које очарава, покреће и омогућава вам да заборавите на све изван тога. Позориште које ствара сопствени фасцинантан свет, потпуно другачији од онога који је на улици. Свет лепих слика, бајковитих костима, фантастичних ликова, сликан светлом и бојама (браво Зузани Сребрној!), испуњен успешном транс музиком (песма “Ко спава”, у извођењу хора статиста, звучи у вама дуго пошто певачи ућуте) и необичним звуцима птица.

Свет је као у сну, где се ствари познате и блиске мешају са фантазмагоријама, где није све јасно и разумљиво, јер се управља сопственом логиком. При том, свет није одвојен од реалности у којој живимо, укључујући и политичку реалност. Укратко, ова вишеструка прича је прича о хуманости, поседује незамисливо богатство мултикултуралности, али уместо да га користи за добро свих, радије истиче разлике, понекад их третирајући као оружје у братоубилачкој борби. А

ипак, сви смо направљени од исте глине, као што нас подсећа блатњава бара на сцени.

Премијерна публика захвалила је уметницима дугим овацијама на ногама. Неки су одмах одлучили да резервишу улазнице како би видели овај сан поново, али на други начин. То је чак и неопходно да би се уживало у његовој лепоти и мудрости до краја.

(Iwona Kłopotka, "Ołśniewająca machina snów",
Nowa Trybuna Opolska, nr 36, 13. 2. 2012)



Пише > Јацек Копћињски

Ловац снова из синагоге аутора

Погледајте Ополско позориште оком сателита, а затим подигните поклопац крова и уђите унутар те кутије од бетона. То је лабиринт у који ће, за тренутак, да уђе публика Пасинијеве представе *Хазарски речник – деца снова*, у Театру “Кохановски”.

1.

То није метафора. Пасини је организовао *Хазарски речник* у простору велике и мале сцене позоришта, иза сцена, у пробним салама, бројним угловима и пролазима, ходницима и на степеништима, којима је, подељена у три групе, лутала публика. Лабиринт има три улаза, публику чине три одвојене групе, сваку предводи по један љубазан водич. За залутале лабиринт је замка, за водиче – простор који повлачи мистерију, а можда чак – алат за разумевање.

Улази у лабиринт добро су чувани. Када сам у последњи час упао у позориште, чујем да овде не може да се уђе, улаз за мушкарце је са друге стране. Зато сам

изашао напоље и пожурио тамо где су ме већ чекали. Молимо да скинете капуте и искористите тоалет, јер спектакл је дуг – чујем озбиљна упозорења и спремно их прихватам, а онда стојим међу немим момцима као пред војном комисијом. Где нас другде, у јавном животу, раздвајају по полу? Некада у цркви, али то је пре обичај, него правило код католика да седе одвојено. Друкчије је у синагоги, где жене и мушкарци користе различите улазе у посебне просторије. Никада нисам присуствовао јеврејској молитви. Пасини, напротив, он је у синагоги регуларно, свестан ексклузивности свега што се дешава у њој. Овај млади редитељ жели да је пронађе и у позоришту:

“За мене, присуство у позоришту је привремено повезано са религијским искуством”, рекао је после варшавске премијере Артоа (“Романтична критична ситуација”, *Teatr*, 7–8/2011).

А онда је поделио ово сећање:

“[...] отишао сам у Вроцлав на фестивал јеврејске културе, рабин је негде изашао и мене је неко замолио

да наставим молитву у синагоги, јер сам био једина особа у граду која би могла то да уради. А ту долази сваке недеље десетак мушкараца, који имају у просеку осамдесет година, и неколико таквих попут мене. А требало је да буде служба богу у петак. Па, знате, постоји мала просторија за молитву у којој смо сви ми. Силазим пресвучен, а у дворишту жагор гомиле, тако да помислих: шта чекају? Можда постоји неки наступ? И тако ја дођем и гледам: а та гомила се отвара преда мнош. И онда сазнам да је то двеста људи, да то неће бити у малој сали, него у огромној синагоги, а да само четири особе знају шта се дешава. И ове четири особе тихо говоре неке ствари, али то заиста нико не чује. Две стотине људи гледају на то као чудо, слушају као концерт. Осећам да не могу да устанем, осећам да почињем са нечим да се играм, да морам да се борим да се заврши концерт, и молитва почне да путује једноставно усправно. И што се више саплићем, већа је напетост у леђима. Али изненада сам осетио веома јаку жељу публике да види ко тамо уопште покушава да куца на врата оних који су већи, иако је било више покушаја да прође ка врху. Укратко, намеравам да моја песма о позоришту, чак и када се састоји од тужних слика, ипак буде весела песма. Имамо алатку која ради. Најмање овде. Ми је имамо. Имали смо је све време. Још увек је у нашим рукама, а ви чујете гласове старих мајстора, али то је много боље него на другим местима. То није глас колапса, само хитност: хајде да сада не спавамо, јер нам је овде мало хладно, треба наложити пећ и кренути...”

2.

У Ополу је редитељ храбро заложио позоришну пећ... Он је уништио конвенционални простор сцене, прекинуо линеарни редослед наступа, а публици је наложио да лута од места до места, дајући им невероватан осећај реалности створених светова какве поставља симултано позориште. Поред тога, ставио их је пред

тежак избор: желите ли да идете са групом мушкараца/жена или ловаца снова? Колико публике се припремило за вече, прочитавши *Хазарски речник* Милорада Павића, да би знало ко су ловци? Претпостављам мало. Већини је избор групе морао да буде случајан, значи – подсвестан, што је вероватно Пасини предвидео.

За чим ћеш поћи, девојко и момче, за којим сексуалним идентитетом, ипак је веома важно, чак пресудно, у ослабљеној савременој култури, компликованој, компромитованој? Или за својом фантазијом, маштом, обећањем авантуре и мистерије?

Идем са мушкарцима – одлучио сам, мало изненађен, да сам после скоро двадесет година од првог читања *Речника* био више заинтересован за симболичну иницијацију у мушкост, него у сан...

У есејима посвећеним Павићу – српском песнику и историчару књижевности – најчешће се помињу Борхес, Маркес или Еко, тешко је ипак било са чим поредити његов *Речник* – роман са структуром лексикона појмова, који у поетској и бајколикој форми презентује фикционална знања о древном (и имагинарном) народу Хазара. Према великој фантазији аутора, *Речник* је реконструкција *Lexicon Corsi*, који је објављен у Пољској 1691, а потом га је уништила инквизиција. Да је лексикон заиста постојао, сигурно би га помињао Јан Потоцки у *Рукопису пронађеном у Сарајоси*. Или Бруно Шулиц у *Продавницама циметшове боје* или у *Санаторијуму њог Клејсигром*. Приче из другог тома Шулицове књиге наликују на неке од хазарских прича.

“Павић је тајанствени песник” – читамо у предговору *Речника* и то је довољно да објасни зашто је он постао интересантан Пасинију. Редитеља не обесхрабрују тешкоће, какве у позоришту може да изазове езотерична расправа... Напротив, слагалица *Речника* искушава га и вуче, као претходно списи Артоа. Конструкција Павићевог дела одговара енигми Хазара који су – пажња – до савршенства овладали вештином путовања људским сновима. Снови су за њих подједнако реални као стварност, били су њена супротна страна.

Ако се на једном делу света нешто деси, то на другој страни неко сања – веровали су Хазари, а веровање је било засновано на знању односно гнози. “Снови су део људске природе, потичу од Адама, претходника, небеског анђела, јер мисли на начин на који ми сањамо. Он је тако брз, као што смо ми само у сну или, тачније, наши снови су од његове анђеоске брзине. И говори онако, како ми говоримо у сну, без садашњег и прошлог времена, само у будућности” – читамо у *Речнику* и чујемо са бине.

Ловци су урођени у снове других људи, у туђ одмор; извлаче из њих делиће постојања Адама претече, слажу их у целину, такозване речнике Хазара. Сви они, повезани у један, треба да оваплоте на земљи огромно тело Адама Руханија. Ако пратимо нашег анђеоског претка, док иде по небеским лествама, можемо се приближити Богу. Али, ако имамо ту несрећу да га пратимо после његовог пада, удаљавамо се од Бога, без свести о томе. Увек постоји нада у то да ћемо имати среће, па ће наш сусрет са Адамом пасти у време када се он налази на путу према другом нивоу разума, који ће нас довести до нове висине, ближе истини. Дакле, позивање ловаца снова, може нам донети неслућене предности или велику катастрофу. Међутим, то не зависи од нас, ловаца. Наш посао је да покушамо. Остало је технологија.

3.

Хазари су се састајали у сновима, Пасини је упознао своју публику унутар позоришног дела изненађујуће структуре, која се лако повезује са спавањем и као сан проживљава. Подижемо поклопац позоришта и видимо одгоре како три групе путују по три стазе, где их већ чекају глумци. Гледаоци доспевају на прву станицу, седају или се само заустављају, гледајући сцену која се игра за њих, да би онда кренули даље. Док једни одлазе, други ће доћи, носећи сећање на претходне сцене. За сваку од група оне су распоређене у мало другачији редослед мотива и симбола. Поред то-

га, нису све сцене за сваку групу игране на исти начин. У сваком низу сцена налази се понека коју други нису видели. И, наравно, један од начина да за део публике остане недосупна (ако жели, гледалац може да прође кроз друге следеће вечери). Дакле, једна представа, али три различите варијанте.

Баш као што је то у Павићевом роману који чине три књиге, које представљају три апокрифна извора, тзв. хазарских питања: хришћански, исламски и јеврејски. Ове књиге причају историју Хазара на три начина, из три перспективе, за три различите групе. И баш као што су хришћани, муслимани и јевреји желели да поделе знање о Хазарима у историји, тако се три групе публике “с времена на време сретну у гледалишту” – да цитирам програм перформанса – да би се убрзо поделили и наставили својим путем. У програму се такође наводи да се током спектакла може десити да ће се једна публика другој учинити као део представљеног света – што се десило. У сцени са Петкутином и Калином, група жена иде иза глумаца као да су ликови из драме. Иако већ неко време седимо једни поред других или стојимо у истој просторији, сада се гледамо као два одвојена света. После неког времена, ситуација је обрнута. Реалност жена биће подстицајна за мушкарце, а реалност мушкараца – за жене. Изванредан ефекат, изазван искључиво присуством глумаца, то јест оних који стварају вештачку реалност, паралелну са реалношћу публике. Редитељ је у њу укључио посматраче представе, градећи међу њима потпуно нову везу.

Пасини представља у симултаном спектаклу сањани свет Хазара, али, у ствари, није реч о сну, већ о уметности. Спавање је у Павићевом чудном роману синоним за уметност, а ловци снова су нико други до уметници. Тајна Хазара је, значи, само стваралаштво – подизање ствараоца и његових прималаца на виши ниво знања, или срозавање. Ако већ и сам *Хазарски речник* сматрамо за јединствен облик књиге у свом жанру, његова инсценација биће нешто много више од обичног представљања одабраних тема из оригинал-

ног романа – биће Пасинијев уметнички манифест и његов позоришни кредо.

4.

Упознао сам ову представу само делимично, као што је то предвиђено, мада ми читање сценарија даје идеју целине. Пасини је драматизовао *Речник* као низ сцена у којима се налазе хазарски владари, јунаци хазарских прича, ловци снова, аутори речника и њихови савремени потомци, међу којима је и данашња грађанка из Кракова... Путовање у дубине хазарског мита има у роману – и у спектаклу – свој сензационални обрт, завршава се убиством, истрагом и суђењем за наводне убице. Питање о сну, постављено језиком бајки, међутим, чини се да је важније од криминалних загонетки. А пошто је сан уметност, најважнији у представи је начин на који је отелотворује Пасини.

Стаза мушкараца симболично оживљава мушку иницијацију: рођење од оца, однос са женом, везу са природом, борбу са шампионом, кризу вере, просветљење. Уметнички принцип је овде јака веза између речи и тела, или мистериозног значења хазарске параболе, односно велике чулности конкретног материјала: глине, дрвета, коже, тканине, перја. Овај материјални свет гради Зузана Сребрна, сценограф (и косценариста), која прати фантазију аутора *Речника*. Када се уђе у први од снова мушкараца (сцена се зове Голем), ван зидина чује се прича о човеку од блата, са којим “странац” (сам Бог) води специфичан разговор – убијајући га. Заиста, само “хијерархија смрти”, како је објашњава вођа ловаца на нове свом ученику, дозвољава људима да контактирају са другима. На сцени, за то време, можете да видите долину испуњену водом и правом глином, од које Бранковић лепи свог сина Петкутина. Креирање Петкутина овде није само машта подстакнута светлом или компјутерском анимацијом, већ специфичним напором напетих мишића, који покрећу из дубине тешку материју живог бића. Уронити

у сан, посредством уметника, за Пасинија је улазак у суштину постојања, које није изгубило своје принципе, није се претворило у гомилу пиксела, илузија, фантома, позоришних симулакрума. То је материјални свет од речи и глине, а захваљујући игри (хазарском лову) открива своју тајну.

Посланици су Деца снова – велика група младих људи, дечака и девојчица, који се појављују у кључним сценама представе, када се пред очима путника указује Хазарија. Пасини и Сребрна видели су је очима Ренеа Магрита, преузимајући његове омиљене теме: кавез за птице хипервеличине, колоне и степенике који достижу до неба. Хазарија је бела, као коса и брада полуголог цара Кагана, који се огромним белим степеницама спушта надолу, где једна од принцеза Атех учи другу језику Хазара. Ту, где су Деца снова такође у белим одорама, анђеоски сатана изводи своје тајанствене песме и кореографију – са живим алфабетом. У *Речнику* сви људски језици су рођени из снова, а свако слово је обложено смрћу, којом Бог говори човеку. “Љубоморна смрт скреће пажњу на себе и изазива свраб Петкутиновог колена. Тада почиње да се чеше и пише ноктом по кожи слова, која се могу прочитати. Тако разговарају једни са другима...” – објашњава у једном моменту, један од ловаца. Одвојене од свог божанског извора, живе речи претварају се у мртво слово закона, науке и догме. Хазари су рођени (или уметници) да их поново оживе, и тако, парадоксално, испуне слутњама смрти – и самог Бога.

Позориште је савршено погодно за то, при том, у финалном тренутку Пасинијивог спектакла то неће бити позориште речи, него – покрета. Ево неколико десетина Деце снова, леже, положило је своје тело у облику слова арапског писма, а они који стоје – хебрејског, гестовима и покретима пишу причу о невидљивој (и неописивој) страни постојања. Тако се у представи одвија екуменизам “хазарске расправе”, током које представници три велике религије откривају заједнички, мистични извор своје вере.

Био је потребан таленат, одговарајућа техника и много емпатије, како би се оваква “расправа” режирала са групом аматера. Ополски глумци су сјајан тим, али управо захваљујући младим људима које је Пасини позвао из школа, најбоље је могло да се осети и разуме шта је то Хазарија. Овде, усред представе гледамо испод поклопца да видимо како се три групе које лутају кроз лавиринт позоришта, мимоилазе, гледају издалека, одвојене простором сцене, а понекад само конопцем, сада, коначно, сусрећу и измењају. Парови се држе за руке, пријатељи поново климају главом у знак поздрава. Заједничко позоришно искуство приближава. У међувремену, на ивици бине поново се акумулирају Деца снова, седе у дугом реду, и свако на свој начин покушава да нам каже нешто, у потрази за јединственим, личним гестом тела, којим би отворили и изразили своју душу. У почетном хаосу малих покрета – неко подиже руку, други браду – полако почињу да се појављују личне ознаке. У почетку несхватљиве, једва приметне, потом очигледне а понекад чак и хипнотишуће. Пасини је и пре радио на овој техници, пратећи у стопу учитеље из Гарђеница. У *Речнику*, ова сцена траје изненађујуће дуго и има невероватну снагу. Не могу да скинем поглед са белих фигура, које у неком тренутку почињу да обједињују своје гестове, па се сада из десетина немих прича рађа једна, отплесана рукама у облику грчког алфабета – трећег учесника “расправе”.

Хазарија је управо овај плес гестова који се уздиже до неба, који се у финалу представе претвара у транс тела и гласова и велике музике Лукаша Вујћика, и самог редитеља (Пасини се не одваја од инструмената). Вероватно *Речник* не бих доживео овако интензивно да није било јединственог, музичког сусрета у плесној Хазарији, који је организовао редитељ са гитаром, из синагоге, са ловцем снова.

(Jacek Kopciński, “Lowca snów z synagogi autor”, *Teatr*, nr 5, 2012)



Пише > Матеј Роса

Кад птица снова одлучи да свије гнездо у мојој зеници

Мегaproдукција у Театру “Кохановски” је збирка артефаката пројекције сањања, која се састоји од исечака из прича полепљених “глином стварања”. Расположење, ритам, речитативи хебрејског (и грчког) писма Деце снова, шетња по ћошковима позоришта, подела публике у три групе (мушка, женска, Ловци снова), како би сањали једни друге, то је прави *spiritual fiction*. Колаж боја са брзом акцијом, моћан мирис зграде позоришта, омогућавају истраживање чудесне религије снова и потрагу за одговорима на једноставна питања: Ко сам ја? Зашто живим? Да ли постоји неко изнад нас, који усмерава постојање човека? Значајан жиг спектаклу дају подједнако и глумци и публика. Свако бива укључен у међусобно сањање и тако учествује у магичном путовању у себе.

Хазарски речник. Деца снова, Павла Пасинија, у позоришту “Јан Кохановски” у Ополу, настао је на основу награђеног романа Милорада Павића. Спектал није завршен, јер чини ми се да увек поново настаје. То је колаж нацртан бојама из земље сањања – једне од

ретких у којој се човечанство не дели на нације и религије. Обиласком Земље сна постаје се њен суграђанин, дајући јој тако облик и смисао. Међутим, понекад постоји фаталан притисак на обале снова, где демони вребају током вишеструког, трансцендентног путовања.

Пасини даје три паралелне приче о Хазарима који траже своју религију. Овај пут треба да их закачи за реалност данашњице. Међутим, судбина им увек изнова доказује да то није сасвим могуће. Хазарски грађани имали су навику да не признају свој језик, држављанство, избегавају јавне функције, дајући своје земље националним мањинама на руковођење. То је јединствено у историји човечанства. Ова бајка или сан (види писмо др Дороти Шулц, цитирано код Павића), деловима њиховог постојања подсећа на Шоу?¹⁾ Пасини изводи на сцену у целини Павићев *Appendix II*, који је додатак уз *Хазарски речник*. Лако се може изгубити

1) Шоа је хебрејска реч која значи *невољу, уништавање*, њом Јевреји означавају *холокауст*, израз за геноцид који је новијег порекла – *примедба преводиоца*.

у старим сновима, ђаволима, ликовима, за које се чини да поново пишу историју *Хазарског речника* у наше време, уплићући контекст културних разлика које често доводе до ерозије и губљења њиховог значења.

Уосталом, судије за убиство др Абу Кабир Му'авија (Анджеј Јакубчик) и др Исајла Сука (Јацек Ђисјевич) јесу ђаволи из пакла монотеистичких религија (Јудита Парађињска у улози јеврејског Сотоне, али тумачи и лик Ефросиније Лукревић; Мирослав Беднарек у улози муслиманског Сотоне, али и у креацији лика Акшани Ибн Џабира и Сотона хрићански – Лука Шмит – који је и Никон Севаст, иконописац). Права конфузија чула, с обзиром да се историја двадесетовековног процеса одражава кроз сањање седамнаестовековних догађаја на свим сценама позоришта “Кохановски”. Ово је једна од последњих сцена, која наводи колико је важно сачувати себе у свету мисли. Плевљење баште рефлексација, снова у глави, изгледа да је једино могуће, да бисмо остали на површини неко време. То је и смисао борбе за још један дан, да бисмо могли да искусимо свет; да читамо и да размишљамо као млађи син Бранковића (Пшемислав Черник), који рамишља о Голему (Бартош Ђеђић). А Вирцинија Атех Александре Цвен пред овим Судом признаје да је Хазарка са израелским пасошем. Трезвено контрира ђаволском трију: “Хазари су се претворили у Јевреје па сам, идући њиховим трагом, узела јудаизам и израелски пасош. Шта бих сама радила на свету? Ако би сви Арапи постали Јевреји, да ли ће Господ остати Арапин?”

Ђаволи морају да рачунају на чињеницу да је хазарски Каган (игра га Лешек Малец), у једној од првих сцена сишао са престола Бога Оца, тако да је он остатак сцене празан, обасјан светлошћу, што подсећа на Бајронове стихове (*Каин. Мистерија*, избор дела, том II: *Драме*):

“Пустите га да седи на свом великом,
празном престолу
И ствара светове, како би разорио
Вечност свог неизмерног постојања

И неподељену, ужасну усамљеност.
Нека прикупља светове! Он сам, једини,
Он бесконачни, неуништиви владар.
Када би могао да уништи себе, то би била
Предност, која би сведочила о највишем.”

Матрица приче су Деца снова, која очаравају сценски простор мелорецитацијама. Стварају ониричку атмосферу гестовима, прошаптаним словима. Чини се као да су од теста, од кога расте голем Адама претече (Кадмона) и свих сценских знакова који покушавају да саставе рецитовани алфабет у речи. Само именице и имена, глаголи су резервисани за Бога – у овом случају за његов празан престо, који се налази на платформи.

Адам претеча је циљ истраживања. Постаје образац за тежње Ловаца на путу ка савршенству Бога, иако је земаљски заступник изгубио бесмртност и мудрост Створитеља. Занимљиво, када део публике седи око престола Божјег, чини то леђима окренут од њега. Да ли кроз сценски сан гледалаца и глумаца одјекује глас Бога, опипљив у сањању, или то наши снови и маштања о савршенству испуњавају његов празан престо? Да ли је то молитва? Са бине се може чути у једном тренутку:

“Смрт је презимењак сна, иако нам то име није познато. Сан је крај свакодневног живота, мала вежба смрти, која је његова сестра, али није сваки брат подједнако близак сестри.”

У следећој посети, у подножју престола, публика седи фронтално од њега. Гест кога је одабрао редитељ или сањива публика и стварање подсвести? То задржава и наводи на размишљања. Слути у томе трагове јереси.

[изостављен је већи део текста, под називом “Приручник за *Хазарски речник*. *Деца снова*, мушка верзија – фрагменти снова”]²⁾

2) Ради се о детаљној анализи појединих ликова и глумачких улога (од Атех, хазарске принцезе из VIII/IX века, која је креирана у три спојене, али и одвојене личности: Бела Атех – игра је Зофја Бјелевич; Атех папига – игра је Корнелија Агновска, и Вирцинија Атех, као лик из XX века, коју игра Александра Цвен). Потом су представљени Бранковићи: кир Аврам Бранковић (игра га Анджеј Черник), Млађи

Виртуоз снова, син Онеироса – Пасини, распрос-
тро је преко центра Опола машину за снове – часовник
времена. То је прича о потрази за истином о Богу, која
се и даље наставља на ивици сна – будности, покреће
се црпећи из тих слојевима човечанства, који сведоче
о духовном стању савременог човека.

“Од десетина наших снова значајан је само је-
дан. Остатак је отпад, литература из доњих полица или
гадљиви плод маште ретардираног духа. Снови који се
одуговлаче, доказ су интелектуалног убиства сањара,
који не знају како да их заврше, безуспешно покуша-
вају да пронађу решење, као у позоришту, у коме ау-
тори умножавају перипетије, јер не знају како и где
да се задрже” (Емил Сиоран). Пасини, на срећу, није
урадио као што пише у последњем пасусу.

Топла, монументална сценска историја као они-
ричка маштарија. Дефинитивно није ноћна мора, већ
несаница која прати три различите књиге *Речника*.
Трајање живота у резонанцама сна, кога одавно не-
ма међу својим савременицима. Пасинијев *Хазарски*
речник може да буде токсичан. Привлачи, поставља
питања, сугерише саучесништво, али није наметљив.
То је дрво познања добра и зла. Колажи сценских при-
ча у којима се ужива без разборитости и умерености,
само пророчанство невероватне снаге. Боље је да се
сања међу слојевима примењене уметности, уроњен
у етерични ритам, с музиком која одговара откуцају
срца, него да се уђе у садржај приче, недоследне и за-
то безбедне за гледаоца. Покушај да се окупи целина
сценске историје изазива страх. То може да буде сан
без повратка, попут неког од оних који су нам предоч-
чили кроз историју Ловци снова. Гледалац не сме за-

.....
син (игра га Пшемислав Черник), Петкутин – Голем (улоге игра
Бартош Ђеђић), син Аврама Бранковића направљен од глине, муж
Калине (игра је Беата Внenk-Малец). Старији син Бранковића (игра
га Станислав Краска). А ту су и Никон Севаст (хришћанска Сотона,
у улози Лукаша Шмита), др Абу Кабир Му’авија (игра га Анджеј
Јакубчик), Јусуф Ал Масуди (у улози Мађеј Намисло), Самуел Коен
(игра га Адам Ђјолек), Ефросинија Лукревић – јеврејска Сотона (игра
их Јудита Парађињска), итд. – *примедбе преводиоца*.

боравити да су странице првог издања *Хазарској реч-
ника* биле дословно отроване.³⁾ Радозналост читања
проузроковала је смрт.

Ово је муња Врховног Бића:

“Слушајте, даме и господо,
Ви који желите да видите овај комад,
Треба да ћутите,
Да бисте чули и прочитали о Богу.”

Das Viener Passionspiel, К. Henning

Пасинијев ДОДАТАК:

Ко спава?
Ко спава?
Ко спава?
Ко сања сан?
овај сан
овај сан
у Теби имам
дом
У Теби ћу да се сакријем
Сакријем
да се сакријем у њему
Моја ноћ
Ноћ
Ноћ
ноћу чекам сан
овај сан
овај сан
овај сан
овај сан
у Теби има
дом
свој дом
у њему сан

.....
3) Мисли се на прво издање речника – *Lexicon Cosri* из 1691, које је
уништила инквизиција – *примедба преводиоца*.

чека дан
овај дан
добија нас
када тамо
Тебе имам
Твој сан
овај сан
у себи имам
Ко спава?

Ко спава?
Ко спава?

(Павел Пасини)

Mateusz Rossa, "Gdy ptak snu postanowil
uwić gniazdo w mojej żrenicy",
www.tekturaopolska.pl
e-teatr.pl – wortal teatru polskiego



Пише > Зоран Ђерић

У позоришном лавиринту

Хазарски речник – роман лексикон у 100.000 речи Милорада Павића, први пут је објављен 1984. у издању београдске “Просвете”. Готово три деценије прошле су од тада, роман је имао бројна издања код нас и у свету, где је преведен на 24 језика. Као најбољи роман у Југославији, 1984. добио је *НИН*-ову награду, потом и награду Роман деценије (1992); *New York Times* га је уврстио међу седам најлепших књижевних дела објављених у САД 1988; на листама бестселера био је на првом месту у Француској и на трећем месту у Енглеској.

Већ 1991, француско позориште “Theatre du Chateau” извело је адаптацију *Хазарског речника* под насловом *Ловци на снове*, у режији Емануел Вејш (Emannuelle Weisch). Белгијски кореограф и плесач, Вим Вандекејбус (Wym Vandekeybus) и његова позоришна група “Ultima vez”, користили су фрагменте *Хазарског речника* за свој балет *Планине начињене од лавежа* (*Mountains Made of Barking*, 1994), који је изведен на International Theater Festival Waves, Vordingborg (Данска, 1995). Павићев *Хазарски речник* доживео је нове

интерпретације на европским и америчким сценама на самом почетку новог, 21. века. Најпре је постављен у Петрограду, у Театру Особњак, у режији Алексеја Сљусарчука, 2002. Исте године, редитељ Томаж Пандур, са својим Pandur Theaters, поставио га је у Београду и Љубљани, а следеће, 2003, *Хазарски речник* изведен је на Стеријином позорју у Новом Саду. О овом праизвођењу Павићевог дела у Србији Пуриша Ђорђевић је снимиио филм, *Премијера*, 2004.

У Прагу је 2003. премијерно изведена мултимедијална представа у Синагоги, под називом *Хазарски речник*. Исте године, у Аугсбургу, на фестивалу “Нови акценти”, изведен је *Хазарски речник* у режији Доротеје Шредер (Dorotea Schroeder) и Нине Гухлсторф (Nina Guhlstorff), а потом и у њујоршком 45 Bleecker Theatre, у режији Ерике Гулд (Erica Gould).¹⁾

Осим позоришног спектакла, *Хазарски речник*. *Деца снова* (ополског Театра “Кохановски”), који је проглашен за најбољи перформанс у Пољској 2012,

1) Према подацима са сајтова: Пројекат Растко – електронска библиотека Милорад Павић и: www.khazars.com

10. новембра 2012, у оквиру 7. фестивала “Извор приповедања”, у Варшави, Катажина Енемуо (Katarzyna Epemuo), Ивона Сојка (Iwona Sojka) и Барбара Вилињска (Barbara Wilińska) извеле су концерт/причу *Ћуј за наливање снова* (*Kubek do nalewania snów*), која је заснована на *Хазарском речнику*. *Ћуј за наливање снова* је, како стоји у програму овог перформанса, “лични одговор на предлог који се налази у *Хазарском речнику*, да је то отворена књига, жива, после склапања корица свако може да настави даље да прича своје снове”. Саставни део представе су слике, калиграфије и минијатуре Барбаре Вилињске.

Музика се састоји од интерпретација традиционалних песама из Румуније, Молдавије, Карпата и Црног мора и сефардске традиције, као и оригиналних композиција три ауторке, које су користиле своје гласове и различите, углавном необичне, оријенталне инструменте, попут лире, саза, лауте, цимбала, дафа, звона... како би наставиле да причају о души и телу Адама Кадмона, духовног претка људи из времена када земља, небо и подземље нису били раздвојени. “Његово масивно тело расуто је у људским сновима, прошлости и будућности, на милион светлосних мрвица. И нико изван нас људи не може да покупи те мрвице. Па чак и да ни ми не можемо да урадимо то сами, појединачно. Зато смо у потрази једни за другима, сањамо се, сусрећемо, понекад не препознајемо... Хазари су читали боје, опевали фреске на зидовима манастира, разумели да време није линеарно, и састављали књиге – Адамове мрвице – од слова ухваћених у сновима”, стоји у програму овог необичног перформанса.²⁾

У *Хазарском речнику* постоје три приче о Адаму (у свакој од књига по једна). “Запис о Адаму Кадмону” налази се у “Жутој књизи”. И овде прича о Адаму припада седамнаестовековном, барокном слоју. Уводна реченица гласи: “Хазари су у сновима људи видели слова и трагали у њима за прачовеком, предвечним Адамом Кадмоном, који је био и човек и жена.” Нису

2) Видети сајт организатора фестивала Stowarzyszenie Grupa Studnia
О: www.studnia.org

случајно баш на овом запису засновали свој перформанс Енемуо, Сојка и Вилињска, трагајући за границама између божанског и људског језика. Божанском припадају глаголи, а људском именице: глаголи означавају делање и стварање, а именице су настајале тек пошто је свет створен, па би се новостворени предмети и бића именовали. “Поријекло глагола је божанско и рајско, а именица паклено, тако да се у језику налазе потпуно противурјечни елементи. Небеска слова налазе се у сновима, а земаљска на јави”, приметио је Јован Делић, један од првих који је детаљно анализирао *Хазарски речник*.³⁾

Иако су и друга дела (пре свега позоришни комад *Заувек и дан више*) са успехом постављана на позоришним сценама, као и упркос чињеници да је Павић један од најизвођенијих српских аутора у свету, његова дела ретко су извођена на домаћој, српској сцени. Пре две године премијерно је изведена *Свадба у куйаишу*, музичка трагикомедија, у Позоришту на Теразијама, у Београду, у режији Саше Габрића. Још једна од Павићевих “интерактивних драма”.

Можда бисмо одговор за такав “позоришни третман” на домаћем терену могли да пронађемо у речима самог Павића, који је једном приликом изјавио:

“Написао сам роман у виду речника, други у облику укрштених речи, трећи у виду клепсидре и четврти као приручник за гатање картама тарот. Пети је био астролошки водич за неупућене. Трудио сам се да што мање сметам тим романима. Сматрам да је роман као рак; живи од својих метастаза и њима се храни. Како време протиче, ја сам све мање писац својих књига и све више писац оних будућних, које по свој прилици неће никада бити написане.”

Или, још експлицитније, када је, састављајући аутобиографску белешку, написао:

“Нисам никога убио. Али, мене су убили. Много пре смрти. За моје књиге било би боље да им је аутор неки Турчин или Немац. Био сам најпознатији писац

3) Јован Делић, *Хазарска тризма*, “Просвета”, Београд 1991. и други издавачи...

најомраженијег народа на свету – српског народа”, на-
помињући да је нови миленијум за њега почео 1999.
године (са три обрнуте шестнице) – трећим бомбардо-
вањем у његовом животу, када су НАТО авиони баци-
ли бомбе на Београд и Србију.

Пророчке речи, које се потврђују у Павићевој
постхумној судбини. Према подацима из Павићеве за-
дужбине, од Павићеве смрти до данас, током периода
2010–2013, изашло је 56 издања његових књига. Од тога
48 издања је у иностранству, а седам домаћих књига.
Преводи различитих наслова објављени су у Амери-
ци, Русији, Француској, Кини, Јужној Кореји, Мекси-
ку, Монголији, Бугарској, Грчкој, Словачкој, Грузији,
Азербејџану, Албанији, Црној Гори, Турској, Чешкој,
Литванији. Изведене су и четири позоришне представе:
у Русији, Румунији, Републици Српској и мегаспекта-
кл у Пољској. У Србији је изведена само радио-драма
Кревети за њроје, у режији Милана Јелића и адаптацији
Владимира Б. Поповића.

Албански издавач Онуфри објавио је луксузно
тврдо издање *Хазарског речника*, тако да више нема
ни једног европског језика на коме није преведен овај
Павићев роман.

“Павићева слава се са Запада преселила у Русију,
сада постхумно иде на Далеки исток, у Кину, Индо-
незију, Монголију, Јужну Кореју, а очекује се ускоро
и вијетнамско издање *Хазарског речника*”⁴⁾. *Хазарски
речник* је доживео поновљено издање у Кини, у Шан-
гају. До сада је у свету изашло преко 300 превода Па-
вићевих књига на 36 језика. “У Србији је, као што се
и може претпоставити, ситуација знатно другачија.
Већ две године у Заводу за уџбенике не могу да изађу
четири Павићеве књиге. Оне су потпуно спремне за
штампу, опремљене поговорима, али је неизвесно ка-
да и да ли ће изаћи...”⁵⁾ Изашло је само цепно издање
Хазарског речника, током прошлогодишњег Сајма књи-
га у Београду.

4) видети: www.khazars.com

5) *Истио*

Али, вратимо се оном што је несумњиво вели-
ко и значајно, што је позоришни догађај првог реда,
а што је скоро прећутано у нашим медијима – спек-
таклу *Хазарски речник. Деца снова*, у извођењу Театра
“Кохановски” из Опола, Пољска.

Све је у овом примеру необично и неуобичаје-
но. Од најаве спектакла до тада невиђеног у Пољског,
преко сасвим оригиналне форме промоције, до саме
реализације. На железничкој станици у Ополу и у тр-
жном центру “Соларис” постављени су кревети, где сте
могли да дремнете. Инвентиван и провокативан позив
да гледате представу о сновима. “Дремање гледалаца
на представи не угрожава саму представу, јер је под
контролом редитеља Пасинија. И Хазара” (упозорава
програмски летак). Поставка *Хазарског речника* претво-
рила је цело позориште у велику машину за сањање.⁶⁾

Реализација представе је несвакидашња. Исто-
времено се игра на свим сценама Театра “Коханов-
ски”, као и у позоришним угловима, до којих до тада
нико од публике није имао приступ. Представа се иг-
ра у исто време за три групе гледалаца. Купујући кар-
ту, гледалац мора да изабере једну од група: мушка,
женска или комбинована – “Ловци снова”. Свака гру-
па види неку другу представу. Можете је гледати три
пута – једном са својом групом, други пут са групом
супротног пола, а потом са “Ловцима снова”.

Три сцене, три групе гледалаца, три представе
истовремено, јасно је да није случајно одабран број
три. Он је кључан за Павићев *Хазарски речник*. *Речник*
је састављен од три књиге: “Црвене”, “Зелене” и “Жу-
те”. Свака од тих књига представља једну целину, једну
интерпретацију судбине Хазара и хазарске полемике,
усклађену са сопственом митологијом и религијом.
Црвена, зелена и жута боја су метонимијске ознаке за
три религије које су поделиле свет и које и данас вла-
дају светом. Црвена боја означава хришћански свет,
а црвена књига хришћанску интерпретацију хазар-
ске полемике и хазарске судбине. Зелена боја означа-

6) видети текст: Ивона Клопоцка, *Задивљујућа машина снова*

ва муслимански свет и муслиманску интерпретацију хазарске полемике, а жута – јеврејски свет и јеврејску интерпретацију хазарске полемике.

“Све три књиге постоје напореда, паралелно, у међусобној полемици, вјечно непомирљиве, али ниједна није добила право на коначну истину. Три књиге су три равноправна ‘гласа’ у необичној ‘полифонијској’ структури; сваки од тих гласова може бити носилац коначне истине, али ниједан то уистину није. Коначна истина о Хазарима је неухватљива и нема наде – сугерира нам меланхолично ово Павићево дјело – да ту истину сазнамо. Истина постоји само као полемика, у којој ниједна страна није коначан побједник, а хазарски народ у тим понуђеним истинама постоји само као историјски фантом. Извјесно је само да Хазара више нема, а онај кога нема постоји само као интерпретација у свијести оних који постоје. Онај ко се изгубио и нестао с историјске позорнице изгубио је и своје историјско памћење, и могућност да своју историју реконструише, и право на своју историју; он је постао храна за туђе митологије и религије, и то за религије и идеологије оних који су га прогутали” (Јован Делић, у поменутој књизи о Павићу).

Када се, 1984, појавио Павићев роман *Хазарски речник*, много се полемисало око тога ко су, у ствари, Хазари. Стваран или измишљен народ? Ишчезли или владари из сенке? Ево једне мапе, којом се доказује његово постојање:



“Павићев *Хазарски речник* тврди да су Хазари нестали, једнако мистериозно како су се и појавили. Да ли је то тако, или су још увек међу нама мистериозни припадници овог, некада јаког, ратничког народа?

Историчари тврде да је у питању древни турски народ, који се ширио толиком брзином да се њихово царство до 10. века простирало од Црног мора до Урала. Главни хазарски град, Итил, био је јак трговачки центар. У том периоду истичу се по савезу са Византијом и борби против Арапа, а кажу да су били многобошци, од којих је касније већина прешла у јудаизам, те их отада мешају са Јеврејима.

Били су то степски јахачи, вешти са луковима и стрелама, али и копљима и сабљама. Што се тиче њиховог физичког изгледа, најчешће се описују као црномањаста и ниски растом. Према истим изворима, 965. године хазарско царство је пропало, јер су покорени од стране руског кнеза Владимира, а негде се помиње и име Свјатислав.”⁷⁾

Отишли смо предалеко, јер спектакл Павела Пасинија не испитује историју, нити трага за историјским изворима. Снови су најважније ткање у његовој концепцији *Хазарског речника*. То је истакнуто и у другом делу наслова ове представе – *деца снова*. На сцени ополског позоришта налази се више од сто глумаца и статиста. Ту је цео ансамбл, уз помоћ техничара и више десетина младих који су похађали радионице током неколико месеци припрема за овај пројекат. Они сањају скупа са публиком која их прати у лову на снове и сама уловљена (како би то рекао наш песник, Момчило Настасијевић).

“Дело српског писца је јединствено: није роман, ни лексикон, већ спој фикције и историјских чињеница. Због специфичног облика, тешко је замислити његову адаптацију на сцени. Ипак, Пасинијева машта

7) према: www.virtualnigrad.com

не познаје границе”, истакао је Лукаш Бадула у свом приказу представе по роману Милорада Павића.⁸⁾

Павел Пасини је изузетна фигура младог пољског позоришта. Тридесет четворогодишњи редитељ посетио је, у својој досадашњој каријери, за канонским текстовима пољских драма, али и античким класицима. Његове представе карактерише антрополошки приступ теми. Пасини такође користи савремена средства изражавања. Као први у Европи створио је Интернет позориште, а за једну од његових представа позвао је гледаоце са лаптоповима. Присетимо се да је Павић један од првих писаца у свету који је имао свој сајт, писао своје књиге за читање на Интернету. Да су га, управо због тога, прогласили првим писцем трећег миленијума.⁹⁾

Хазарски речник је изузетна књига и заслужује изузетну адаптацију. Пасини је зато организовао у позоришту “Кохановски” сценски експеримент без преседана.

“Павићев роман је објављен у форми два примерка: женски и мушки. Сличан третман је увео и Пасини. Публика бира коју верзију представе жели да види. Поред мушке и женске, постоји такође и мешана. Све верзије се играју истовремено на различитим сценама, између којих актери морају да се крећу. На пример, прича која је започела на главној бини ће морати да се настави на Малој, а финале рецимо на Сцени на партеру. И не само то. Седећи на Малој сцени можете да чујете шта се дешава на Великој. Сцене су тако конструисане да функционишу као одраз у огледалу” (Л. Бадула).

Представа *Хазарски речник. Деца снова* обухвата цео простор зграде позоришта. За сценографију простора одговорна је Зузана Сребрна, која је сарађивала са редитељем у писању сценарија, јер је визуелност ва-

8) Łukasz Badula, “Senne wędrówki Passiniego w Opolu”, www.kulturaonline.pl

9) Види књигу Радована Поповића, *Први писац прећет миленијума*, “Службени гласник”, Београд 2009.

жан, ако не и најважнији сегмент ове представе, коју је Игор Чајка (Igor Czajka), назвао “Хазарском кабалом двадесет првог века”.¹⁰⁾

“Наш сан је живот некога на другом крају света. Наш живот је сан неког странца. Треба ослободити машту, прећи границу између светова. Сан није Рубикон, коцка није бачена, као ни кости које леже на свом месту, али устаје Голем од глине речи и знакова”, пише Чајка, додајући да је “Апокриф Милорада Павића, кога је Пасини прерадио за мултимедијалан спектакл са три званичне нарације, истовремено неоодољив, застрашујући и ослобађајући”.

“Недостатак знања о контексту, херметичност хазарске историје парадоксално дозвољава отварање капија. Можда је суспензија анализе добра опција? Оставка разумевања, сплаварење на плими људских сенки, полако премештање од једне до друге коморе значења. Прожимање светова, где је сцена гледалиште, а гледалац је понекад глумац, сањар и сањани, беспомоћно вођен кроз замршен позоришни лавиринт. Уз степенице, низ степенице, пут није само неопходно путовање између граница, него и кључ појединих сцена страхова и заблуда. Ониричка сценографија, допуњена минималистичком музиком и ојачана хорском мелодрамом, ефективно онемогућава реалност и рационалност, отварајући јаз постојања, кроз који гледамо на другу страну огледала” (Чајка).

Док круже по сценама Ополског позоришта, три одвојене групе гледалаца гледају из различитих углова, вуку различите конце исте приче. “Прича о свету је, на крају крајева – као Бог – једна. Речи, метафоре, нарације – откривају личне фрагменте – сакривају шифровани садржај, који увек кружи око истог Апсолута” (Чајка).

Чајка, на крају, закључује: “На хоризонту хазарских степеница појаве се понекад посланици других светова. После више стотина година, хазарске апокри-

10) Igor Czajka, “Słownik Chazarski – Pavić – Passini”, www.blog.czajka.art.pl

фе је записао Србин а поставили су их Пољаци. Пасини је мукотрпно сакупио мрвице уништеног света. Јер данас правих рабина више нема. Тих који су преживели немачки холокауст, који су одолели комунистичкој провокацији, у Пољској је дефинитивно недовољно, да би били у стању да објасне замршеност различитих аспеката јеврејског мистицизма. Имам утисак да је редитељ успео да укине не само врата између различитих нивоа трансценденције већ да изгради капију кроз коју се у хазарски пазл, пореклом из Србије, поново улази у простор комуникације”.

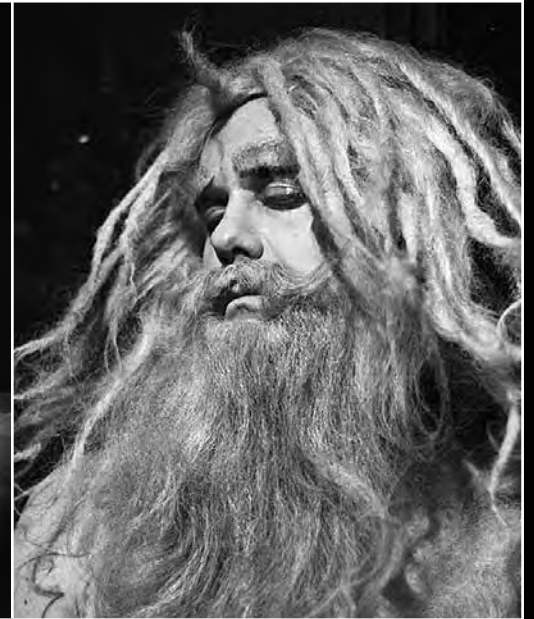
И овог критичара ополски експеримент импресионира формом. Она покреће осећај мистерије. Три сата сањања умножавају се три пута. “То није представа која омогућава анализу након једног гледања. То је спектакл коме морате да се вратите. И коме ћете се радо вратити. У међувремену, довољно је речи, сада треба проучавати знакове. Вишак речи, у овој фази, у стању је да нас пробуди.”¹¹⁾

И словеначко-српска копродукција *Хазарског речника*, у режији Томажа Пандура, а у реализацији Атељеа 212 и љубљанског Театра Пандур била је “тотални позоришни спектакл”. Мухарем Первић писао је у *Полиџици*: “Томаж Пандур и његови сарадници представу граде као низ слика, снова у које се, на крају крајева, претвара свака историја, или наратија. У чулном и чудовишном све се додирује и меша, хебрејско, арапско, исламско, мушко и женско, еротско и смртно, мистериозно и политичко, древно и још живо, источно и западно.”¹²⁾

11) Igor Czajka www.blog.czajka.art.pl

12) Наведено према: Р. Поповић, *Први иисац тиреће миленијума*, “Службени гласник”, Београд 2009.

Хазарски речник. Деца снова Павела Пасинија је својеврсни позоришни лавиринт, у кога улазе добровољно и гледаоци и глумци, лутају њим, заједно, сањају исте снова и, захваљујући водичима – из њега излазе обогаћени за једно ново искуство. Иако се, на самом почетку, гледаоци опредељују у којој ће групи пратити представу, полне разлике, као и све друге, верске, политичке, социјалне, интелектуалне, у овом лавиринту престају да буду одређујуће. Оно што их повезује, што им даје димензију више, припада ониричком свету, кога свако види и може да доживљава на свој начин, подстакнут редитељским сугестијама, као и игром глумца, њиховим костимима, сценографијом, музиком и осветљењем, самим присуством статиста (који су ипак више од обичних статиста, јер су учествовали у радионицама, током вишемесечних припрема за реализацију овог спектакла), потом певањем и плесањем, које подсећа понекад на транс, ритуал, службу богу. Неком ће то изгледати само као неразумљиво мрмљање, а неком на песму анђела. Једни ће постати нови верници религије коју су управо открили – религије сна. Други ће остати доследни својим уверењима, било да су јеретичка, или да су заснована на другим и другачијим религијама и идеологијама. Павел Пасини је изградио позоришни лавиринт који има много улаза, али и излаза, тако да се може непрестано у њега враћати и њиме кружити, лагано, поспаном, очараном, како је, пре тридесет година, својим романом *Хазарски речник* учинио Милорад Павић, позвавши читаоце да му се придруже у причању и бирању краја, односно јунака ове необичне, бескрајне приче.



IV / СУЧЕЊА

ТЕОРИЈСКА

Пише > др Агота Виткаи Кучера

Вокална едукација студената глуме

Човек поседује само једно тело и један глас. Тело је наш инструмент који производи глас и у ком се врши оплемењивање (резонанција) произведеног тона (Ф0). Како би глас био произведен уз најмањи напор и са максималним ефектом, тело треба да буде флексибилно. За постизање овог, крајњег циља, неопходно је континуирано вежбање и истраживање. Вокална педагогија “тренира” мишиће укључене у вокалну продукцију – продукцију гласа. У позиву глумца неопходно је повући паралелу између вокалне и физичке едукације. Тренинг мишића игра значајну улогу код вокалних професионалаца, јер одлаже умор, повећава издржљивост и смањује могућност повреде. Интензивније, специфичније и одређеније вокалне вежбе утичу на бољи квалитет гласа, повећање опсега, издржљивост, стабилност и могућност спречавања појаве било каквог обољења или поремећаја. Вежбањем мењамо стечене навике и утичемо на физиолошке промене у организму. Резултати зависе од учесталости, трајања и интензитета програма вежби. Најбољи резултати постижу се

индивидуалним радом. Посвећеност телу и гласу траје током целе каријере, што за елитног вокалног професионалца подразумева читав живот. Да би се издржали такав темпо рада и напора, тело и глас треба да буду максимално утренирани, што се постиже свакодневним вежбањем. Свака врста физичке активности, вежбања и тренинга је добродошла, уз практиковање вокалних вежби. Вежбама прво треба припремити тело.

1. Физичке вежбе – без фонације и са фонацијом
2. Загревање – усмерене физичке вежбе без фонације и са фонацијом
3. Став тела
4. Дисање
5. Дисање повезано са фонацијом
6. Вежбе за проналажење тачке озвучавања гласа – резонанције
7. Фонацијске вежбе
8. Опустање

Редослед вежби може се мењати у зависности од индивидуалних способности извођача, а одређује их педагог.

1.1 ФИЗИЧКЕ ВЕЖБЕ

Физичке вежбе упражњавају се ради ослобађања и освешћивања тела. Раде се статичке и динамичке вежбе да би се постигла кондиција, ослобађање од грча, освешћивање појединих делова тела, али и целог тела. Вежбама се стиче вештина овладавања простором и успостављања контаката са партнерима или/и избегавања одређених физичких препрека на сцени. Вежбе у покрету добро је радити јер се тада на несвесном нивоу опуштају одређени мишићи. Интензивни аеробни део тренинга практикује се ради стицања вештине брзог смиривања даха и постизања квалитетног гласа. У току физичког дела загревања, постепено се уводи употреба гласа. На почетку то је интуитивно, исконско, слободно увођење гласа, импровизоване тонске висине, комфорне јачине и динамике. И удах и издах су нагонски, а фонација се врши продуковањем сугласника М или/и Н са затвореним устима и покретом “жвакања”, као и вокала А, где је вилица максимално, али не грчевито отворена, врх језика наслоњен на доње секутиће, а носнице широко раширене. На тај начин постепено се уводе вежбе вокалног апарата, а фокус се усмерава на стицање осећаја места озвучавања тона у горњој резонанцији. Вежбе у ходу или трчању учвршћују навику правилног дубоког дисања кроз нос и утичу на стицање и способност економисања дахом.

1.2 ЗАГРЕВАЊЕ – УСМЕРЕНЕ ФИЗИЧКЕ ВЕЖБЕ БЕЗ ФОНАЦИЈЕ И СА ФОНАЦИЈОМ

Вежбање може да буде статично и у покрету, у стојећем, лежећем или седећем ставу, са оптерећењем или без њега. Неопходно је правити покрете којима ћемо свесно изазвати мишићне тензије и опуштеност мишића. Такође, треба изазвати и задржати неправил-

не положаје (врата, рамена, главе, браде, леђа) како бисмо постали свесни непожељног стања напетости, а потом се вратити у правилан (слободан) став. У вежбама долази до оптерећења и пренапрегнутости мишића везаних за гласовну продукцију, па треба увести фазе одмора и позе за одмарање, као што су позе у којима је тело опуштено и олабављено, са опуштеним рукама, главом и раменима. На почетку, покрети су једноставни и не изазивају напор, а затим се постепено уводе тежи и сложенији.

ВЕЖБЕ У ЛЕЖЕЋЕМ СТАВУ

Ове вежбе по природи ствари доводе до опуштености. Треба пазити да врат, шаке, рамена, колена и стопала буду опуштени. Нарочито треба контролисати трбушне мишиће и ребра, јер заједно са дијафрагмом подржавају апођирани (успорени) издах.

- a) Лећи на под, тако да леђа буду приљубљена уз под целом дужином, раширити ноге и благо савити колена (што ће помоћи да се леђа још више приљубе уз подлогу). Руке су пружене поред тела, а глава је опуштена у продужетку кичме. Задатак је да се понаособ активирају, стежу и опуштају поједине групе мишића. Тај ефекат може се постићи тако што ћемо главу подићи са пода, браду приближити грудима, а затим се полако вратити уназад и опустити. Ова вежба активира мишиће парцијално, освешћава покрете напетих и опуштених стања.
- b) Дисати кроз нос, а издисати кроз отворена уста са широко отвореним грлом све до последњег даха. Треба обратити пажњу на ширење ребра у свим правцима.
- c) Положај остаје исти, али се сада прекида издисај, као приликом “дахтања”. Покрети при томе треба да буду равномерни и једнаки. “Дахтање” се може постепено убрзавати. Вежбу треба изводити опуштеним грлом.

ВЕЖБЕ У СЕДЕЋЕМ СТАВУ

Сести на ивицу столице, исправити леђа, опустити рамена, руке, главу и ослонити се стопалима о под. Глава, врат и леђа чине једну равну линију. Уз удах подићи руке под углом од 90°, раставити прсте на шакама, а за све то време треба водити рачуна да се рамена не подижу. Са издахом полако савијати један по један прст. Ритам треба да буде уједначен и прецизан, тј. колико траје издах, толико треба да траје и савијање прстију. По издаху, руке се спуштају и тело се опушта. Вежбе за главу: савијати главу напред и назад, са једне на другу страну и кружити у оба смера. Климати главом уз осећај потпуне опуштености вратних мишића и главе, кружити главом као да је на кугличним лежајевима. Ову вежбу треба изводити у спором темпу, како не би настале повреде које су у пределу врата честе. Мишићи врата морају бити еластично-напети. Вежбе за рамена: подићи рамена, па их нагло спустити, затим кружити раменима напред и назад.

ВЕЖБЕ У СТОЈЕЋЕМ СТАВУ

Кружење главе и врата активира мишиће гркљана, чинећи их еластичнијим, и отклања непотребна напрезања. Ова вежба може да се изводи уз фонацију и без фонације. Прегибни трупа напред, назад и у страну јачају трбух, дијафрагму и чине кичму гипкијом. У појединим вежбама треба обратити пажњу да при савијању трупа кичма остане права. Овај покрет спречава подизање рамена, одржава прсну кост у одговарајућој позицији и омогућава правилно контролисање даха. Вежба са благим прегибом напред, уз мали раскорачни став са правим леђима и рукама на струку, онемогућава узимање вишка даха, а подстиче рад међуребарних мишића. Велика количина удахнутог ваздуха повлачи за собом брз, форсиран издисај, при чему продуковани глас постаје груб и неуједначен. У стојећем ставу, руке треба подићи онолико колико је то могуће, зањихати се на једну страну, дозвољавајући да глава и врат прате руке. Узети дах док подижете руке, издахнути уз

спуштање руку. Ова вежба изводи се прво уз издах, па уз вокале, а на крају са текстом. *Ј. Грошовски и Сисели Бери* примењују разне вежбе уз покрете.

1.3 СТАВ ТЕЛА

Сваки део тела стоји посредно или непосредно у вези са фонаторним органом. Екстремни покрети могу да буду узрочници појава мана у гласу (Шпилер, 1972). Став тела је веома важан за ефикасну респирацију, фонацију, резонанцију и одражава комплексну интеракцију телесне мускулатуре (Мумовић, 2011: 16). За правилно добијање и обликовање тона, као и за његово одржавање, неопходан је правилан положај тела. Свакако је битно и да је особа физички здрава и покретљива, те да поседује одређену физичку кондицију. Правилан положај подразумева да особа узима благ раскорачни став (максимално у ширини кукова) уз ослонац на оба стопала, са једном ногом истуреном напред ради проналажења осе (равнотеже, баланса) тела, правих леђа, благо спуштених рамена уз осећај пријатног припајања лопатица (који се постиже кружним покретима раменог појаса, и заустављањем у доњој тачки и благим опуштањем како не би дошло до осећаја непријатне затегнутости). Руке и прсти треба да буду опуштени поред тела, прсна кост избачена напред, глава да прати линију кичменог стуба и никако да не буде погнута напред или уназад, са опуштеним мишићима врата и лица, брадом у неутралном положају, језиком иза доњих секутића и опуштеном вилицом. Све ово олакшава процес дисања. Добро постављено тело пре удисаја може да олакша косто-абдоминално дисање, које омогућава стварање дијафрагмалног апођа (доњег ослонца).

Да би се увежбао правилан став, тело прво треба свесно поставити у неправилне позиције са напрегнутим мишићима, како би се осетиле последице таквих напетости (Вегу, 2008; Lehmann, 2004). Једна напетост узрокује другу. Да би извели било какав покрет, мишићи морају да буду под одређеном тензијом, али

не у стању грча. Најчешће грешке су: забацивање главе, укрућивање мишића врата, подизање рамена, погуреност, увученост грудне кости, забаченост кукова уназад или истуреност напред, љуљање на петама, издизање на врхове прстију, тактирање, стегнутост ногу, руку, лица и сл. Неприродни покрети подизања и забацивања главе обично се појављују при узлазним скалама и градацијама навише. Они могу бити узрочници многих мана у гласу.

Препоручује се блага масажа, вежбе истезања, намерно заузимање појединих грчевитих ставова да бисмо постали свесни грешака. Лујза Тетрацини (Tetrazzini) наглашава важност правилног става, јер оно обезбеђује максимално комотно удисање, контролу даха и гркљана, омогућава да положај главе не омета емисију тона и да ваздух струји у све слободне резонантне просторе. Императив је избегавање крутих и неудобних положаја тела.

1.4 ВЕЖБЕ ДИСАЊА

Дисање и телесни покрети су поступци којима се елиминису мишићне тензије (Вукашиновић, 2011). Вежбе за респирацију треба савладати током прве године студија (у првом семестру), док ће се остале вежбе постепено усвајати током школовања. За добру вокалну подршку, правилно дисање и истрајан дах су од фундаменталног значаја. Пре практичног приступа вежбама дисања, неопходно је теоријски познавати анатомију и физиологију респираторног тракта. Косто-абдоминално дисање је важно у свим вежбама. Овакав начин дисања треба успоставити и увежбавати, јер је најеконичнији и најефикаснији. Косто-абдоминални начин дисања побољшава квалитет гласа, повећава капацитет плућа, омогућава оптималну равнотежу употребе мишића удисача и издисача.

Неправилне начине дисања, као што су високи (клавикларни), грудни (костални) и трбушни (абдоминални) треба избегавати, јер негативно утичу на продукцију гласа и могу довести до његовог оштећења.

Фазе дисања чине: удах, пауза (припремна напетост), издах и пауза. За потребе уметничког говора и/или певања од велике је важности фаза издаха. Приликом издаха дах морају подржати и контролисати мишићи издисачи и мора бити много спорији у односу на фазу удаха. Треба дисати лагано и дубоко, јер дубље дисање отвара грло.

Вежбе дисања изводе се у свим ставовима статично и у покрету, оне се могу радити и као вежбе хлађења након проба или/и наступа. На почетку, треба удахнути и издахнути тако да се активира цела дисајна мускулатура (доња ребра, трбушни мишићи, дијафрагма) и да бисмо постали свесни капацитета и способности контроле мишића удисача и издисача. Пажњу треба усмерити на ширење слободних ребара и њихово задржавање у постигнутој позицији до краја издаха, као и на укључивање трбушних мишића који су, приликом издаха, од велике важности за подршку дијафрагми. При правилном удисају и издисају трбушни мишићи растежу дијафрагму, која се при удаху лагано спушта и напиње. Она се не може осетити директно, али могу се осетити мишићи на врху стомака које она помера кад се креће надолу. Стога су при издисају, ради контроле излазећег ваздуха, веома битни активни трбушни мишићи, као и међуребарни мишићи. Последња два пара ребара нису везана за прсну кост, па је у абдоминалном делу видљивије њихово ширење услед већег удисајног капацитета.

ВЕЖБЕ ДИСАЊА:

Удах треба да буде дубљи и дужи од природног удаха. Дубоким удахом кроз нос, ваздух се загрева и прочишћава. Оптимални дах постижемо тако што се након дубоког удаха нечујно издахне мала количина ваздуха кроз уста. За увежбавање косто-абдоминалног удаха у стојећем положају, треба заузети раскорачни став са подигнутим, савијеним рукама у лактовима и удахнути, водећи рачуна о томе да рамена, врат и глава буду опуштени. Удахне се полако кроз нос (при

чему се не подижу рамена), нагло издахне кроз отворена уста, након чега следи пауза све док се не осети потреба за ваздухом. Тада треба поново полако удахнути. Ову вежбу треба поновити неколико пута, при чему се пажња усмерава на ширење ребара. Такође, у стојећем положају и раскорачном ставу са рукама постављеним на слободна ребра, удахне се и броји до десет, након чега следи пауза (припремна напетост). Издише се полако, опет уз бројање до десет и контролу ребара (трудити се да она остану што дуже у широком положају). Након издаха, поновно следи пауза. Издишај је у почетку без гласа, а онда се постепено уводе гласови, и то следећим редом: С, Ф, З, Ш.

У раскорачном, стојећем ставу са рукама око струка у пределу слободних ребара, врше се мали, брзи издишаји из дијафрагме (контракцијом трбушних мишића), као при дахтању (стакато), али не форсирано. Неопходно је спречити покретање горњег дела груди, а концентрацију треба пребацити на доњи део ребара. Вежбе *сшакашо* треба пажљиво изводити како не би настало трење слузокоже и оштећење гласница. Стакато се изводи кратко, попут меког смејања с лаганим помацима, уз контракцију абдоминалних мишића (нагло се увуку тј. стисну, и благо опусте у почетни положај, али не сасвим). У почетку се контраховани, прекинути издишај врши без фонације, а потом се уводе гласови С, Ф, Ш, као и комбинација гласа Х са вокалима, само вокали или/и текст.

Вежбе у претклону дају добре резултате код увежбавања правилног косто-абдоминалног дисања. Удах се врши у стојећем ставу, а издах у покрету трупа наниже. Циљ је савити горњи део тела, тако да је кичма благо закривљена, а глава слободно виси ка поду. Тај положај задржава се неколико удаха и издаха, након чега следи косто-абдоминални удах и повратак у почетни положај уз постепени, контролисани издах (може да се практикује издах без фонације или издах кроз употребу консонаната С, Ш и/или Ф).

НАЈЧЕШЋЕ ГРЕШКЕ: грчевитост или превелика опуштеност мишића удисача и издисача, узимање велике количине ваздуха при удаху, форсирани издах, недостатак даха на крају фразе, високо грудно дисање, слаба подршка мишића издисача и друго.

1.5 ДИСАЊЕ УЗ ФОНАЦИЈУ

Вежбе се могу радити у свим положајима, са покретом и без покрета, у силазним и узлазним тонским низовима, те на једном тону константног или променеи-вог интензитета.

- a) Повезивање издаха на гласу С са наглим, експлозивним изговором самогласника у продуктку: ссссссУ, ссссссО, ссссссА, Е, И.
- b) Неколико пута у стакато маниру изговорити глас С, а затим и вокале на исти начин и исто толико пута кратак изговор вокала: С, С, С; А, А, А
- c) Треперење усницама – силазним, узлазним тонским низом, њиховом комбинацијом, на једном тону истом јачином, на једном тону уз појачавање (*крешенго*), на једном тону уз утишавање (*декрешенго*), те са појачавањем и утишавањем (*крешенго-декрешенго*).
- d) Треперење усницама уз изговор самогласника прррррррррАааааааа – кратко (*сшакашо*) и повезано (*леташо*).
- e) Треперење језиком – користити комбинације као код треперења усницама.

1.6 ВОКАЛИ

Самогласници (вокали) су производи рада мишићног механизма, који у усно-ждрелној шупљини или резонантној шупљини не ствара никакве препреке ваздушној струји која излази из плућа. Гласнице трепере све време трајања вокала. Обликовање усана, покрети језичне масе, слобода доње вилице и њена покретљивост

утичу на обликовање вокала. Приликом произвођења вокала, долази до извесних мишићних тензија у различитим деловима вокалног апарата, те је при вежбању потребно обратити пажњу на њихово опуштање и изједначавање. Језик, мењајући свој волумен и положај, преграђује усно-ждрелну шупљину стварајући различите облике резонантних простора, што резултира и стварањем различитих вокала. Свој допринос у обликовању вокала даје и меко непце, које се пење и спушта, чиме се затвара или отвара назофаринксна шупљина (Шпилер, 1972).

ВОКАЛ А – гркљан заузима неутралан положај, доња вилица је слободна, уста се налазе у природном положају, језик се спушта и налаже на доњу вилицу. На тај начин, формиран је широки отвор без икаквих препрека који обезбеђује слободан пролаз за излазећу ваздушну струју, тако да не долази до прекида емисије гласа за време његовог трајања. Продукција вокала А захтева најшири отвор, чиме је и резонанција усне дупље потпуно искоришћена. Према боји, стоји између светлих и тамних вокала.

ВОКАЛ Е – спада у светлије вокале, а формира се тако што се гркљан подиже, ждрело сужава, усне се не шире превише са стране, а врх језика поставља у близини доњих зуба. Преширока позиција усана и погрешно постављен језик могу да доведу до уског, грленог певања.

ВОКАЛ И – језик се код светлих вокала чврсто наслања на доње зубе и читава његова маса је устремљена ка зубима. Вокал И је најсветлији вокал, зубног призвука, који не би смео да буде уског хоризонталног изговора, већ га треба формирати помоћу отвореног грла. Приликом продукције вокала И, највећа је вибрација резонатора главе, нарочито ако се налази у слогу са консонантом М (МИ), јер консонант М пласира тон напред у “маску”.

ВОКАЛ О – захтева усмеравање ваздушне струје ка централном делу непца. Вокал О је најзвучнији вокал

због мноштва хармонских тонова. Гркљан заузима природно дубок положај, грло је широко отворено, а језик би требало да врхом буде ослоњен на доње секутиће. Посебну пажњу треба обратити на то да тело језика никако не буде опуштено и спуштено наниже, или да странице језика не буду савијене ка центру, јер тако добијамо тулећи тон и изобличену боју вокала. Вежбе са вокалом О помажу да се звучни таласи усмере на тврдо непце и искористи резонанција главе.

ВОКАЛ У – највибрантнији међу вокалима. Његова производња најмање изазива опасност од стежања гркљанских мишића. Вежбама са овим вокалом искорењује се гутурална боја и стиснути глас, јер се пројектује напред, ка рубу усница. При формирању вокала У, гркљан одржава ниску позицију, гласнице се приљубљују колико је потребно, усне не треба “пућити”, већ их треба задржати у неутралном положају, благо растављене у средини.

1.7 КОНСОНАНТИ

Сугласници су производ удруженог рада многобројних мишића фонаторног апарата, који својим покретима стварају препреке и тренутно заустављању излазак ваздуха. Консонанти су звуци настали услед потпуног или делимичног затварања усно-ждрелне шупљине, чиме се стварају препреке за ваздушну струју и зауставља звук гласа (Шпилер, 1972: 121). Када је проток ваздуха потпуно заустављен, ради се о праскавом, а када је делимично заустављен, о континуираном консонанту.

КОНСОНАНТ М – звучни, уснени, назални консонант. При његовом формирању, меко непце је спуштено и мање се стеже, језик је у неутралном положају, усне су спојене, а ваздушна струја усмерена ка носу. Консонант М користимо да бисмо развили осећај носне резонанце, јер тада је носна дупља отворена и велики број звучних таласа улази у њу. Као сен-

зација, изазива осећај вибрација и трења на уснама док се изговара.

КОНСОНАНТ Н – звучни, алвеоларни (надзубни), назални консонант. Сугласник Н јако спушта меко непце, врх језика одупире се о горње зубе, а учешће усне резонанце своди се на најмању меру. Ваздушна струја завршава у назофаринксу, где се тон назоализује. Употребљава се у вежбама за постизање правилне и меке атаке.

КОНСОНАНТИ П и Б – уснени, експлозивни консонанти који концентришу акцију на горњу усну. При формирању, меко непце се затеже, а усне су стиснуте једна уз другу како би зауставиле протикање звука за делић секунде. Вежбе брзог комбиновања ова два консонанта или њихове комбинације са вокалима, служе да ослободе грчевито држања вилице, сувише мекано држање усница и преслабо напињање меког непца.

КОНСОНАНТ Л – звучни, надзубни сугласник. Код формирања овог гласа врх језика треба чврсто одупрети о тврдо непце, а корен језика задржати у ниском положају. Вежбе са гласом Л исправљају гутурални тон и грчење језика, нарочито ако се користи у комбинацији са самогласником У.

КОНСОНАНТ Р – звучни, надзубни консонант. Настаје приликом треперења врха језика под утицајем снажне ваздушне струје. Вежбе са гласом Р, у комбинацији са вокалима, користе се као корективне да би се постигао апођо и тон пласирао напред. ДР, БР, ТР, ПР су комбинације гласова којима се може решити проблем правилног формирања гласа Р.

КОНСОНАТИ С и З – континуирани, струјно-зубни консонанти, код којих је доња вилица притворена и звук излази кроз размаке између зуба. Приликом њихове продукције, дијафрагма се стеже, ваздух пролази између језика и непца ломећи се о секутиће горње вилице и тако производи врсту писка. Једина раз-

лика међу њима је у звучности – сугласник С је безвучан, а З звучан. Употребљавају се за увежбавање успореног (апођираног) издисаја.

КОНСОНАНТИ Ш и Ж – континуирани сугласници, један је звучан (Ж), а други безвучан (Ш). Најчешће служе као корективни сугласници приликом употебе текста, где се њиховим продужавањем и потенцирањем учвршћује апођо.

КОНСОНАНТИ Ф и В – при њиховој артикулацији, дијафрагма, језик и уснице благо се стежу, чиме се ствара узани пролаз у усној шупљини кроз који струји ваздух. Сугласник Ф је безвучни, док је сугласник В звучни консонант. Вежбе са овим гласовима користе се за увежбавање успореног издисаја. Чешћа је примена гласа В у комбинацији са вокалима, јер усмерава тонове напред, посебно “завалене” тонове.

КОНСОНАНТ Х – служи као корективно средство у импостацији у случајевима сувише чврстог затварања гласница, односно уклањања тврде атаке.

КОНСОНАНТ Ј – обезбеђује концентрацију звука и служи за ослобађање грча вилице, посебно у комбинацији са вокалима А и О.

1.8 ТАЧКА ОЗВУЧАВАЊА – РЕЗОНАТОР ГЛАВЕ

Да бисмо пронашли место озвучавања гласа, тј. резонантне тачке главе, вежбе започињемо употребом сугласника М и/или Н. Њиховом употребом прецизно се одређује седиште тона у резонанци главе и искључује грлени резонатор. Континуирана фонација поменутих гласова растеређује вокални апарат грчевитости и може да служи као вежба за загревање гласа, нарочито када је то на други начин неизводљиво. Циљ ове вежбе је конкретизовање тона у резонанци главе и маске. Треба заузети правилан став тела, где су глава, врат и руке опуштени и полако удисати кроз нос. Издах се врши продуженом фонацијом гласа М и/или Н на комфорном тону (у смислу висине и јачи-

не) усмеравајући тако вибрације ка предњим зубима. “Мумлање” (брујање) не сме се форсирати, док тон треба да буде лежеран уз примену апођа.

- “Мумлање” (брујање) сугласницима М и/или Н затворених уста.
- “Мумлање” уз покрете вилице – дизање и спуштање; звук мора бити исти током извођења вежбе.
- “Мумлање” уз слободне покрете вилице и усана.
- “Мумлање” уз кружење главом, тако да се звучност не промени.
- Постепено прелажење са “мумлања” на вокале: мммаааа, мммуууу; при томе се не сме изгубити, нити померити место озвучавања тона.

Овим вежбама проналази се место озвучавања и концентрације тона, увежбава се правилан положај гласовних органа и усваја максимално економисање дахом. “Мумлањем”, гласнице постижу оптималну покретљивост и постају јаче, а вокални апарат је ослобођен грчевитих стања.

Наведене вежбе могу да служе као вежбе загревања, као кондиционе вежбе и вежбе хлађења.

1.9 ИМПОСТАЦИЈА ГЛАСА

Импостација гласа подразумева најскладнији, синхронизовани рад респираторних, фонаторних и резонантних делова вокалног апарата. Импостационе вежбе имају задатак да ускладе дах и тон, правилно усмере фонациону струју и тачно одреде место тона у резонанцији, те да допринесу што ефикаснијем пласирању гласа, да повећају динамичне вредности гласа, прошире опсег гласа, уједначе боју и регистре гласа.

Вежбе за импостацију гласа одвијају се уз контролу педагога, и у њима је пажња усмерена на памћење и учвршћивање мишићних, тонских и вибраторних осета који се јављају у току правилне гласовне емисије (цитат Еренрајх-Грујић, 1985: 42). Вежбе могу да се изводе у стојећем и седећем ставу, уз покрет и без

покрета. Што се гласовне продукције тиче, фонација се врши у легато и стакато маниру у силазним, узлазним тонским нивозима, њиховим комбинацијама, на једном тону исте јачине, на једном тону уз појачавање (*крешендо*), на једном тону уз утишавање (*декрешендо*), те на једном тону са појачавањем и утишавањем (*крешендо-декрешендо*).

Комбинација сугласника и самогласника – у почетку се употребљавају они гласови који највише одговарају у решавању одређених проблема у мањим тонским нивозима, који се касније постепено шире.

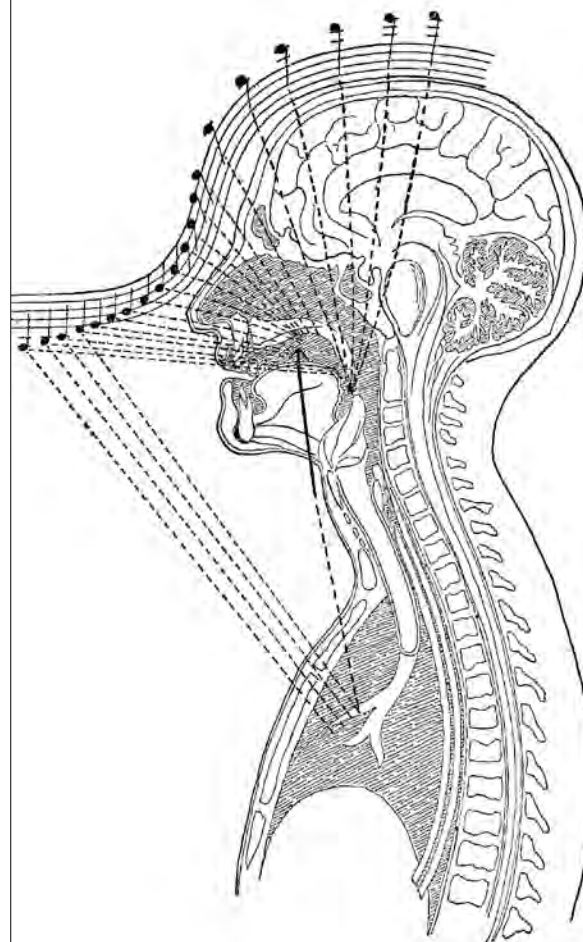
- а) Употреба вокала и њихово изједначавање по свим тоновима гласовног регистра и нивоима интензитета.
- б) Вежбе импостације гласа захтевају највише пажње и стога заузимају централно месту у тренингу вокалног апарата.

1.10 ОПУШТАЊЕ – ХЛАЂЕЊЕ

Релаксација не подразумева психичку и физичку млитавост, већ представља психичку ангажованост, која помаже да се успостави физичка равнотежа. После дуже употребе гласа прокрвљеност гркљана је појачана, што умањује флексибилност гласница и може узроковати оштећења ако се не примене вежбе за хлађење говорног апарата. Физичка активност је аналогна вокалној активности, и као што атлетичар, након дужег трчања наставља да хода како би смирио откуцаје срца, стабилизовао проток крви и спречио грчење мишића, тако и вокални професионалац мора да примени лаке, једноставне вежбе за опуштање вокалног апарата. Те вежбе морају да буду краћег опсега, пријатне јачине и висине у силазном тонском низу без форсирања. У ту сврху могу се користити и вежбе из фазе загревања.

ЛИТЕРАТУРА:

- Beri. S., *Glas i glumac*. Beograd; 2008.
- Bernar, S. (1923), *Umetnost teatra*. Prometej; 1998.
- Berry, C., *The Body in the Voice*. American Theatre 2010; 34–36, 121–122.
- Caruso, E. i Tetrzzini, L., *Umetnost pevanja*. Beograd; 2006.
- Chow, L., *The Actor's Voice*. Cineaste, 2006: 33–35.
- Cvejić, N., *Savremeni Belkanto*. Univerzitet umetnosti, Beograd; 1980.
- Cvejić – Kosanović, M., *Fonijatrija I deo*. GLAS, Beograd; 1982
- Cvejić, D., Cvejić, B., *Umetnost pevanja*. Mikro knjiga. Beograd; 1994.
- Čehov, M. A., *O tehnici glumca*. Beograd; 2005.
- Grotovski, J., *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd; 1976.
- Grujić – Erenrajh, Lj., *Glasovno obrazovanje glumca*. Beograd; 1985.
- Đukić, V. i saradnici., *Profesionalni glas*. Beograd; 2011.
- Jelinak, G., *Út a természetes énekléshez* (Put do prirodnog pevanja). Budapest; 1991.
- Kerényi, MGy. *Az éneklés művészete és pedagógiája* (Pevačka umetnost i pedagogija). Budapest; 1966.
- Lehmann, L., *Moja umetnost pevanja*. Beograd; 2004.
- Lowen, A.: *Bioenergetics* (Bioenergetika). Beograd; 1991.
- Mumović, G., *Dijagnostika profesionalnih oštećenja glasa*. U: *Profesionalni glas*. Monografija. Kaligraf, Zemun 2011.
- Saxon, G. K., Schneider, C. M., *Vocal exercise physiology*. San Diego, California, 1995.
- Špiler, B., *Umjetnost solo-pevanja*. Sarajevo; 1972.
- Varošaneć-Škarić, G., *Fonetska njega glasa*. Zagreb; 2010.
- Vukašinović, M., Milovanović, J., *Kako sačuvati dobar glas*. U: *Profesionalni glas*. Monografija. Kaligraf, Zemun 2011.



Пише > др Маријана Прпа Финк

Биомеханика Мејерхољда (II)

Анализа кроз принцип технике глумца на сцени

Технике тела које су се развиле на биомеханичком научном утемељењу формирале су специфичан позоришни језик, који је у театру 20. века представљао кључ за грађење и тумачење сценске радње и невербалног сценског израза. Тело је постало знак у многим представама, апстрактно мишљење кроз покрет тела у простору гледалац препознаје кроз рашчлањивање сценског покрета до тачке узбуђења у тумачењу метафоре. Овај пут дубоко је утемељен у механици људског тела или биомеханици као феномену који у позоришној антропологији указује на кретање тела извођача у вештачкој ситуацији представе, где сви елементи представе чине део глумачке игре или предизражајног плана по принципу акције и реакције.

Мејерхољд размишља о активној дистанци која омогућује систематско рушење илузије, за разлику од



пасивне дистанце која је наметнута у натуралистичком позоришту.

Он сматра да треба разоткрити механизам игре и допустити гледаоцу да продре у тајне њеног функционисања. Борио се на тај начин против игре као опчињености и идентификације, и трагао за уживањем у самом чину игре, у свести о њој, сазнањима о свету и о игри до којих гледалац долази померањем перцепције.

Да би гледалац схватио свет у коме живи, није довољно да препознаје ситуације из реалног живота. “Напротив, познато треба учинити непознатим, неприродним, невероватним, јер ће се гледалац једино тако подстаћи на размишљање. (...) Мејерхољд говори о супротстављању садржине форми, о поигравању контрастима, о непрестаном померању планова перцепције, о подређивању психологије декоративној намери, о одбацивању појединости, нарације, дигресије, у име краткоће, прецизности, брзине.” (Миочиновић, 1993, стр. 67)

За овакав захтев био је потребан нови глумац, чије су технике далеко превазилазиле игру у натуралистичком стилу.

Станиславски тумачи рад Мејерхољдових глумаца: “Нема сумње да се код нас појавио нови глумац, засад још с малим словом: глумац – акробат, пјевач, плесач, рецитатор, пантомимичар, памфлетист, хуморист, говорник, конферансје, политички агитатор – све у исто вријеме.” (Станиславски, 1988, стр. 362)

“Биомехаником је покренуо свест глумца о сопственом телу, том неискоришћеном инструменту пребогате клавијатуре.” (Мејерхољд, 1976, предговор О. М., стр. 51)

Мејерхољдов начин рада и мишљења покренуо је нови ток позоришта који се све више удаљавао од натурализма и све више градио однос глумца и гледаоца на непосредном узбуђењу.

“Наш рад се заснива на чињеници да се неки од најдубљих аспеката људског искуства могу открити сами од себе кроз звуке и покрете људског тела онако како покреће идентичну жицу у било ком од посматрача, без обзира која је његова култура... ситуација.” (Шекнер, 1992, стр. 169, према: Brook, Peter, “On Africa /an Interview/” TDR /1973, 3, 17/, стр. 41)

“Закони постоје да би управљали одређеном употребом глумчевог тела, на пример, његове технике. Поједини биолошки фактори (тежина, баланс, померање тежине/бити ван равнотеже, супротстављање тежине и кичменог стуба, начин употребе очију), омогућавају да се достигне ‘предизражајна’ органска тензија. Ове тензије одређују промену у квалитету наших енергија, узрокујући да наше тело ‘оживи’, и на тај начин привуче пажњу посматрача много пре интервенције било каквог личног израза.” (Шекнер, 1992, стр. 170, према: летак који је Еуђенио Барба делио учесницима друге сесије Међународне школе позоришне антропологије у Холстебру, Данска, 1981) Питер Брук објашњава своју посету позоришној представи *Дер Хофмајстер* Бертолда Брехта у Берлинер Ансамблу и тумачи свој доживљај

представе у ком је очигледно вођен принципима рада Мејерхољда: “У првој сцени, кад једна монструозна богаташица испитује учитеља, његова душевна стања била су директно изражена грчењима и гротескним покретима невероватно вештог младог глумца. С једном руком иза леђа, другом је гужвао марамицу и, између два одговора, савијајући колена, брисао чело и сервилно се клањао док се на крају није усправио и пригушеним гласом изустио још једну реч понизности. У другим сценама, исти глумац је монологе изговарао једноличним гласом који је постајао подлога за његову марионетску, испрекидану гестикулацију, тако да се стицао крајњи утисак неке снажне карикатуралне визије отиснуте на људску форму; сваки мишић његовог тела је био у служби евокације гротескног.” (Брук, 2004, стр. 74)

Представа као целовит доживљај садржи елементе који се налазе како у вербалном, тако и у невербалном глумачком изразу. Одвајање вербалног од невербалног глумачког израза у Мејерхољдовом истраживању, послужило је напретку позоришта 20. века. Уобличавање невербалног глумачког израза у циљу чулног ангажмана гледаоца и његове способности ишчитавања метафоричног сценског језика, кроз законе биомеханике има за циљ промишљање и анализу феномена: равнотеже, ширења, енергије, принципа супротности и ритма, технике...

БИОМЕХАНИЧКИ ПРИНЦИПИ

Статичка *равнотежа* је положај тела из ког извођач може да учини покрет, а динамичка *равнотежа* је способност извођача да свој центар гравитације задржи изнад своје тачке ослонца док се тело покреће.

Затим *моменти силе* као ситуација извођења покрета у којој се извођач при кретању одупире о подлогу, назива се момент силе и постоје два типа момента силе: угаони, који брзину при кретању постиже захваљујући ротацијама делова тела и линеарни, који повећава брзину тела помоћу његовог линеарног кретања.

Еластична енергија приликом истезања мишића омогућава следећи покрет извођача, док *координација* омогућава стварање кинетичког ланца покрета и обезбеђује брзину при кретању.

Инерција ако је линеарна, односи се на отпор тела да се креће праволинијски, док је угаона отпор дела тела или предмета који им омогућава да промене своју угаону позицију.

Силу реакције земље извођачи користе при истезању ногу код одвајања од земље у кретању према горе или према напред.

КВАЛИТАТИВНА АНАЛИЗА

Квалитативна анализа која је усмерена на непосредно увиђање, има велики значај за редитеље у раду на представи. Захваљујући овој анализи редитељ непосредно закључује на основу елемената који су понуђени у раду на сцени и у припремном раду са глумцима, за чији избор се одлучује, као најбољи, на основу биомеханичких принципа и уметничких стандарда и могућности.

Ова анализа представља систематично посматрање квалитета покрета који се изводи како би се он кориговао и побољшао (што је веома значајно за побољшање представе). Флексибилност покрета мора бити повезана са знањем из принципа биомеханике.

АНАЛИЗА ПРИМЕРА

Анализа примера сцена представе Жежија Гротовског *Акрополис*, Еуђенија Барбе *Кула Холмшебро* и Питера Брука *Вишњик*, по принципу технике, који се налази у основи *биомеханике* Мејерхољда, а изведен је из књиге *Тајна уметности глумца: Речник позоришне антропологије*, Еуђенија Барбе и Николе Саварезија. Те представе су послужиле да се феномен сагледа са аспеката *анализе примера*, *биомеханичке анализе* и *квалитативне анализе* узорка. За такво сагледавање ко-

ришћене су фотографије, које представљају прилог који је анализиран.

ТЕХНИКА

У свакодневном животу користимо телесну технику која је условљена нашом културом, друштвеним статусом и нашом професијом. Међутим, у ситуацији представе, употреба тела је потпуно другачија. (Барба, Саварезе, 1996, стр. 227)

1. СВАКИДАШЊА И НЕСВАКИДАШЊА ТЕЛЕСНА ТЕХНИКА

С обзиром на чињеницу да се свакодневне телесне технике разликују од употребе тела у представи, можемо да направимо разлику између свакидашње и несвакидашње телесне технике. Свакидашња обавезује онога који нешто ради да тежи циљу који није у функцији естетској вредновања, а несвакидашња телесна радња подразумева говор тела који ће извођач бити свестан, и да помоћу селекције на предизражајном плану та радња буде одабрана и да делује на постојатеља пред којим се извршава.

“Ослобађајући глумца од сувишних реквизита, упрошћавајући технику до минимума Условно позориште самим тим поново диже у први план стваралачку самосталност глумца. Условно позориште избегава “расположења” чеховског позоришта која глумца увлаче у пасивно преживљавање и навикавају га да буде стваралачки мање интензиван.” (Мејерхољд, 1976, стр. 89)

“Из разлога што Мејерхољд схвата музику као фундаментални алат редитељевог склопа, као што је у филму.” (Pitches, 2003, стр. 54)



Техника тела глумца у представи *Акрополис* пластично је изражена у аутентичном плесу који је синхронизован

са техником свирања виолине коју свира глумац. Тако њихове радње чине кохерентну сцену састављену од више карактеристичних телесних техника, од којих је једна канонисана, а друга је плод рада глумице на себи, односима и улози.

Динамичку равнотежу у току кретања глумица постиже ротацијама на плану рамена, трупа и кукова, а игру супротности покрета у кинетичком ланцу покрета одвојених целина гради истезањем мишића, акумулирајући енергију која делује на гледаоца.

Разлика између свакидашње и несвакидашње технике извођача онолико је велика колико је кодификован језик технике ког је извођач свестан и чији смисао најбржим путем долази до гледаоца.



Телесна техника извођача на штулама јесте несвакидашња техника. Ова техника мења положај тела у целини, као и тензије у мишићима и положај кичме.

Тело глумице у да тој сцени које користи технику кретања на штулама, има динамичку равнотежу помоћу силе реакције земље.

Измештање равнотеже извођача продужавањем његовог тела на штулама, подразумева познавање несвакидашњих телесних техника сценског извођења које тело извођача претвара у инструмент за естетски доживљај гледаоца.



У представи *Вишњик* глумица користи несвакидашњу технику тела у грађењу односа са партнером. Та техника је оправдана с обзиром на лик који тумачи. Дакле, избор телесне технике извођача зависи од карактера улоге коју тумачи.

Ротације на плану рамена, врата и зглобова руке глумице у тој сцени, граде кинетички ланац покрета који подразумева несвакидашњу сценску технику у грађењу радње лика.

За ланац покрета извођач бира сценску технику која највише одговара лику који тумачи и језику представе у целини.

2. РАЗЛИЧИТИ НАЧИНИ ДА СЕ УПОТРЕБИ КИЧМЕНИ СТУБ

Упошребa кичменој стуба ушиче на мишићни тонус. Различите позорне технике на различит начин користе положај кичменој стуба.

“Показало се да је неопходно трагати за новим средствима која би могла да изразе недоречено, да открију скривено.” (Мејерхољд, 1976, стр. 86)

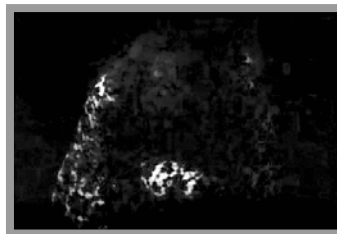
Кичмени стуб глумца који игра у представи *Акролис* затегнут је у облику лука и веома напет, док се та напетост преноси на покрете шаке извођача.



Равнотежа коју глумац гради на полустопалу, подразумева баланс тела на ротацији дуж осе

тела у непрекидној угаоној инерцији тела, где преносење тела из једног положаја у други убрзава кинетички ланац покрета, чије централно место заузима кичмени стуб.

Кичмени стуб у облику лука повезује тензије између шака и стопала у балансу тела градећи опасну равнотежу.



Савијена кичма извођача сугерише, осим физичког, и духовно стање лика који игра.

Статичка равнотежа глумице са савијеном кичмом и ротираним

плановима рамена, врата и кукова, док се мишићи истежу око кичме, чува енергију коју емитује у покретима руку. Све то усклађено је са тензијама гласних жица.

Савијањем и истезањем кичме енергетски потенцијал који чувају мишићи дуж кичменог стуба може да делује на гледаоца снажније него други делови тела

Опонашање одређених телесних техника које



су саставни део свакидашњих техника, а подразумевају савијену кичму, у сфери несвакидашњих сценских техника тела, захтевају онеобичавање радње, како би што јаче деловале на гледаоца.

Савијена кичма глумца у клечећем положају док се ротирају кукови и рамена, чини кинетички ланац покрета ограниченим, а свакидашњу технику игре билијара несвакидашњом.

Кичмени стуб у игри извођача игра важну улогу у процесу онеобичавања сценске радње, јер од његовог положаја зависи положај целог тела извођача, а од тога зависи радња глумца на сцени.

3. КОНТРОЛА ТЕЛА И МИСЛИ – КОНТРОЛА ДИСАЊА

Контрола тела и мисли извођача, подразумева технике контроле и уздржавања енергије.

“Глумац, уметношћу свога геста и покрета, прилижава гледаоца да пређе у царство маште где лети плава птица, где разговарају звери, где се беспосличар и лопужа Арлекин, пореклом од подземних сила, претвара у наивка који изводи невероватне ствари. Арлекин је еквилибриста, он малтене хода по уже-ту. Његови скокови изражавају необичну спретност.” (Мејерхољд, В. Е., 1976, ст. 120)

“Ако позориште не може да гледаоца натера да заборави да “нема времена”, да ли такво позориште ради како ваља?” (Гладков, 1997, стр. 127)



техником говора, чини глумачку акцију комплексном.

Статичка равнотежа глумаца, која омогућава дисање упркос ротацијама рамена и врата, гради тензије тела које су синхронизоване са истезањем гласних жица. Истежући мишиће грудног коша са завршетком кинетичког ланца у рукама, глумац узима ваздух, али и чува енергију за следећи покрет.

Вештина извођача на сцени да контролише дисање и проналази покрет мишића који је у складу са дисањем, утиче на сценску акцију, њену снагу и на то како ће све то деловати на гледаоца.



Контрола тела и мисли извођача подразумева контролу сваког дела његовог тела. Да би радња од мисли, преко дисања и покрета, деловала на гледаоца, интензитет дисања и покрета тела, утиче на енергију коју глумац емитује и начин на који делује на гледаоца.

У статичкој равнотежи глумице у датој сцени, ротације рамена и врата омогућавају ваздушном стубу да се несметано крећу. За технику дисања важан је отвор вилица док глумац дише, јер он утиче на тензије гласних жица док производе глас.

Пуна свест о ротацијама тела условљава успешну технику дисања, која је основа како за глас, тако и за тело извођача на сцени.

Контрола дисања и тела извођача на сцени може да буде производ веома дискретних радњи које такође делују на гледаоца и везују његову пажњу.



енергију која снажно делује при сваком покрету.

Глумац у плесу супротности унутрашњих тензија контролише дисање и делује уздржаном енергијом.

4. ЛИЧНА СУБЈЕКТИВНОСТ

Ограничавање сојственост ја у смислу своја субјективности и објективности за извођача, он почиње да оживљава и способан је да постигне личну субјективност.

“Ето манира који открива ствараоцу чудесне хоризонте. Пре свега ја, мој особени однос према свету. И све што ја узимам као материјал за своју уметност не одговара истини стварности, него истини мога уметничког каприца.” (Мејерхољд, 1976, стр. 122)

“Без живог осећаја за сценско време, немогуће је направити добру представу.” (Pitches, 2003, стр. 126)



Глумци у представи *Акройолис* показали су како се могу превазићи околности неслободе захваљујући техникама тела и мисли којима су овладали у предизражајном раду. Они су у стању да досегну слободу свог израза, своју личну субјективност, као изузетно контролисану слободу.

У снажном судару субјективног и објективног, глумци у статичкој равнотежи, снажним ротацијама рамена, врата и трупа, техником плеса супротности и игром отказа, успевају да телом и гласом изграде личну субјективност.

Што је снажнија објективност комада или избора драмске радње у грађењу сценског језика, то је већи

притисак на субјективност извођача на сцени и већа слобода да се лик субјективносно оствари.



сегменту радње.

Динамичка равнотежа глумице са снажним ротацијама на плану рамена и кукова, које дају момент силе у покрету искорака, објективно је условљена кинетичким ланцем покрета, који даје брзину кретања глумице.

При свакој ротацији, глумица показује аутентичност своје личности, иако изводи унапред изабрани покрет који је строго одређен из минута у минут.



Игра глумаца у представи *Вишњик*, која делује на гледаоца као импровизација, последица је озбиљног рада на предизражајном плану. Игра је снажно детерминисана односом између ликовва и унутар те шеме глумци имају простор за личну субјективност.

Кретање у динамичкој равнотежи глумаца на сцени, са кинетичким ланцем покрета усмереним на игру са партнерима, одређују реакције као скуп субјективних покрета одређених могућностима извођача и задате сцене.

Лична субјективност одређена је и могућностима самог извођача, његовим физичким, духовним и предизражајним способностима да реагује на сцени, да влада техникама тела, а самим тим да делује на гледаоца.

ИЗВОРИ:

1. Барба, Е. и Саварезе, Н. (Barba, E. & Savarese, N.). (1996). *Речник позоришне антропологије: Тајна уметности глумца*. Београд: Факултет драмских уметности.
2. Brook, P. (2004). *Нити времена*. Београд: Zepher book world.
3. Гладков, А. (1997). *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London&New York: Routledge.
4. Мејерхолд, Е. В. (Мейерхолд, В.Э.). (1976). *О позоришћу*. Београд: Нолит.
5. Миочиновић, М. *Сурово позориште*. Београд
6. Pitches, J. (2003). *Vsevolod Meyerhold*. London&New York: Routledge.
7. Станиславский, Ц. К. (1989). *Раг глумца на себи*. Загреб: Цекад.
8. Schechner, R. (1992). *Ка постмодерном шеајру: између антропологије и позоришта*. Београд: Факултет драмских уметности Београд; Институт за позориште, филм, радио и телевизију

ФОТОГРАФИЈЕ СУ ДЕО СНИМКА ПРЕДСТАВА:

- Жежија Гротовског *Акрополис*, Public Broadcasting Laboratory, SAD.
- Еуђенија Барбе *Кула Холсједро*, Co-produced by Peter Sykes Associates and Odin Teatret Film.
- Питера Брука *Вишњик*, Ф,Р,З/Ц.И.Ц.Т.





W

АЛТЕРНАТИВНА

сцена

Пише > Симон Грабовац

Поетика алтернативног позоришта у Србији (1)

Дружина А

или радикална промена

Појава првих облика другачијег позоришта код нас остала је, и сада је, у дубокој тами времена и наше свести. Полувек његовог постојања без икаквих резерви могао је да се прослави 2011. Наиме, далеке 1961. Раде Марковић је са својим колегама формирао прву послератну позоришну трупу. Био је то сигурно један од великих датума нашег позоришта јер се одиграо само тринаест година после раскида са земљама социјалистичког блока и, ни више ни мање, шеснаест година после завршетка Другог светског рата. Из ове перспективе, чак и оне омекшалога идеолошког бича, то изгледа нестварно. Али то се догодило. Као што изгледа невероватно тај догађај, невероватан је и радикализам у третману позоришне материје њених аутора. Свеукупност позоришног чина и његових сегмената код њих је сведена на минимум. Они попуно мењају укупност смисла позоришта. После њих следи Расово позориште, затим позориште Аце Поповића и других ставралаца који радикалној промени додају своје посебности, да би се ствар заукала половином седам-

десетих, када се фомира неколико позоришних трупа: Под разно, Двориште, Нова осећајност... са специфичним разликама, наравно. Осамдесете године доносе благу стагнацију да би деведесетих настао прави бум. Прави изазов је истраживање овог феномена, његових поетичких мена, континуитета и дисконтинуитета трајања. С једне стране оштро се истиче већ поменути радикализам, нове идеје о функцији позоришта, односу према публици и савременим феноменима, са друге неспоразуми са друштвом и, посебно болно, дубоко неразумевање колега из струке и званичних финансијских институција државе и градова. Међутим, када се један феномен посматра са полувековне дистанце, посебно када се упореди са догађајима у нашој оновременој позоришној пракси главног тока, чак, у неким случајевима или аспектима, и са кретањима изван овог духовног простора, онда се јасно исцртава крепко и озарујуће лице које, када своју светлост упери према пракси репертоарских позоришта, мења оптику његове слике и она добија мало светлији и дубљи

смисао. Наше истраживање усредсредиће своју пажњу баш на ове сегменте.

“Напуштајући оквире грађанско-административног позоришта Београдска драмска дружина А преузела је своју активност са намером да проналази такве путеве позоришне делатности који би радикалније изразили савремену уметност потеклу са социјалистичког тла.”¹⁾

Већ прва реченица “манифеста” Дружине А подастире кроки не само разлога већ и мотива њеног настанка као и имплицитну оцену стања у позоришту. Иако је језик ове реченице натруњен идеолошком бојом ипак се јасно и прецизно могу ишчитати, као и у свим другим манифестима, суштински разлози за “предузимање своје активности”. Та активност, како се види, уперена је против грађанско-административног позоришта, значи против оног окошталог у позоришту, с јасним циљем и намерама да пронађе нове, адекватније путеве који ће боље изразити захтеве новог времена. Чак и двострука мимикрија последњег дела реченице “са социјалистичког тла” више говори у прилог том трагању за новим него о потреби бављења “социјалистичким” темама. Њих су суштински интересовали проблеми који се манифестују у савременом животу, што потврђује реченица њиховог прогласа:

“У том смислу дружина се опредељује за оне уметничке текстове и садржаје који истинито третирају наш друштвени живот, обраћајући се првенствено омладини, радницима и интелигенцији...” Наставак ове реченице морао је садржати и идеолошке “поштапалице”, тада обавезујуће “...тражећи заједнички именоватељ у активној тежњи ка бољем, истинитијем и праведнијем, дакле оној публици која револуционарно мисли и осећа”. Мада, када се одбаце идеолошке натрухе, чини се да они и нису имали коме другом да се обрате, јер и њихове намене су биле револуционарне, хтели су промене, али позоришне. Једино су им сред-



ства била другачија. Публика као неодвојиви део позоришног чина добила је значајно место, јер: “са таквом публиком успоставља се директан контакт, а после представе равноправно разговара како о теми играног дела тако и о могућностима даљег развоја делатности, примајући предлоге и сугестије дружина закључцима допуњује свој програм и репертоар.”

Како се види из цитираних ставова, ова дружина имала је више него модерне погледе, стремљења. Сви кључни моменти потребни за промену односа према позоришту и позоришној пракси садржани су у образложењу. Од критике стања у позоришту, преко промене начина рада и третмана позоришног чина, избора претекста за инсценирање и промене односа према публици. Треба овде још додати и другачији однос према процесу рада; ово се не односи само на колективну режију већ и на укупан, могли бисмо рећи, лабораторијски рад на припремању представе. Даље, сигурно треба поменути и однос према мизансцену, као и према сценографији. Ова два елемента сведена су на минимум. Већину својих представа нису припремали или играли у класичном позоришту, док су неке одиграли у сасвим непозоришним просторима: у руднику Стари трг, под земљом, или у домовима

1) Алтернативно позориште у Југославији, Стеријино позорје, 1982.

културе и на радничким универзитетима, у амфитеатрима београдских факултета. Дакле, све говори да је ова трупа за своје време била више него авангардна, чак и у ширем контексту од тадашњег југословенског културног простора.

За оно што је за нас важно у истраживању позоришног језика и новаторства ове трупе може нам помоћи и објашњене настанка назива трупе које је понудио један од чланова: “Дакле ‘А’ – као прва дружина, затим могуће и ‘академска’ (сами смо потицали из Академског позоришта, они у оснивању после рата, ја нешто касније), затим, ко хоће, и као ‘авангардна’ итд., итд. – како се коме допадне да прихвати.” Да би нешто касније додао: “Значи ‘А’ није уопште имало неко одређено утврђено значење већ више асоцијативно-провокативно, па је и та околност била у складу са нашим жељама, схватањима и намерама. Радета су ова отвореност и недовршеност имена посебно радовале, Оливера је унела прилично усхићења прихватањем таквог назива трупе, Мићи је ваљда било довољно што је његов предлог успео, а ја сам слушао и прихватао јер се предлог уклапа и у моје догме.”²⁾

Ово објашњење сасвим јасно и недвосмислено говори о “провокативности”, “њиховим схватањима” и “намерама” изнетим у прогласу, али о “отворености” и “недовршености имена” које треба да асоцира на њихов однос према позоришном чину. Ове одреднице зборе о потреби трагања за нечим новим, о изазовима трагања за и хода по новим путевима. Свакако највећи изазов али и храброст било је то што су напустили професионално позориште и све што оно носи, и упустили се у изазов трагања за нечим сасвим другачијем и непознатим. Био је ту и скоро нерешиви, за оно доба, проблем легализације рада таквог удружења. Постојање једне такве трупе било је скоро незамисливо. Како сами кажу, постојали су неки облици приватног занатлијског обрта али о уметничком само-

2) Воја Мирић у: *Раде Марковић*, прир. Зоран Т. Јовановић



Мића Томић, Оливера Марковић, Павле Минчић, Раде Марковић, Марија Милутиновић, Воја Мирић, Мића Узелац (1961/63)

сталном раду нико није ни сањао. Они су свој правни статус решили послујући преко културно-просветне заједнице а све друго сами су решавали од случаја до случаја. Трупа није била хијерархијски организована, што значи није било никаквих тела, само су два члана имала право потписа уговора.

Највећа непознаница и изазов за њих је била прва представа. Прво што су хтели јесте савремени текст, значи онај који се бави тадашњим проблемима; друго, велика је дилема била на који начин поставити текст а да буде иновативан и другачији у односу на преовлађујућу позоришну праксу. Можда је срећна околност било и то што први текст није био прави драмски текст, него сценарио за филм, тако да је и он призивао другачији однос. Чланови трупе дуго су трагали за неким новим домаћим текстом који третира савремене проблеме, јер, како кажу, “ми нећемо позориште илузије, ми хоћемо позориште у којем постоје само људи и њихови проблеми”.³⁾ Коначно су дошли

3) Раде Марковић њим самим, стр. 57. у: *Раде Марковић*, зборник, прир. Зоран Т. Јовановић



до текста који је одговарао њиховим замислима другачијег позоришта. Био је то сценарио *Девојка са насловне стране*. Инсценација овог текста била је иновативна. Било је то, како сами кажу, “концертно извођење”. На сцени није било ничега од сценографије, осим столица, нешто расвете и глумци. Раде је говорио причу а остали глумци дијалоге поједих сцена. Тако је настала наша прва представа такозваног сиромашног позоришта. Представа је премијерно изведена у Загребу, у дому културе Студентски град, а Београдска премијера у Сали хероја на Природно-математичком факултету. Срећна околност била је да је годину дана пре у Сарајеву основан Југословенски фестивал малих сцена, па је Дружина А својим учешћем на њему доживела пуну сатисфакцију. Поред награда ту су доживели и прави пријем критике.

“Најпотпунији доживљај на фестивалу, по нашем мишљењу, било је извођење текста Пурише Ђорђевића *Девојка са насловне стране*. Дјело је извела група: Раде и Оливера Марковић, Воја Мирић и Мића Томић. Потпуно камерно извођење, без костима, без шминке и сценографије – ове једноставне и поетичне приче о једној девојци, о једној младости, смрти, о сложеним и једноставним ситуацијама какве рађа револуција, па и рат, претворило се у кулминацију уметничке интерпретације извођача. Без трунке патетике, чистом сна-

гом уметничког вајања и нијансирања ријечи, њиховог смисла, музиком њихове суштине израсла је драма једне младости. За Ђорђевићев текст било је пресудно уметничко извођење. Без филигранског поимања текста, без надахнутог искреног поетизирања приликом извођења, овај текст могао је да постане мелодрамска партизанска агитовка. Али, схваћена у правој суштини, и нијансирана до најосетљивијих детаља у извођењу, *Девојка са насловне стране* постала је прворазредни уметнички доживљај и најексперименталнија представа овог фестивала. Награда Оливери Марковић једно је од потпуно заслужених признања.”⁴⁾

Срба Манојловић је записао: “Четворо глумаца, четири столице и један подијум, то је било довољно да доживимо и проживимо једну причу о револуцији. Студентска публика је одушевљено примила ову представу без редитеља или са четири редитеља, пошто се свако од глумаца не само као глумац већ и као редитељ трудио да што присније и целовитије искаже поверену реч. Готов ничег театарског није било у *Девојци са насловне стране*, ничег што виђамо у професионалним позориштима. Глумци нису играли своје улоге, нису се служили нити су на празном подијуму и могли да се служе било каквим сценским триковима. Они су, начешће окренути не јадан према другима већ према публици, доживљено говорили текст. Оливера Марковић и Воја Мирић као млади заљубљени пар, топло и младалачки, маштовито и са пуно шарма, полета и доживљености донели су причу Пурише Ђорђевића. То је било њихово велико вече. Но и друга два глумца, Раде Марковић и Мића Томић, у епизодним улогама допринели су да драмска новела *Девојка са насловне стране* остане у сећању, не само као својеврстан експеримент ‘враћања позоришта његовој суштини’ него и као сценски резултат достојан поштовања.”⁵⁾

4) Ина Крстановић, *Комунисти*, 13. 04. 1961.

5) Срба Манојловић, *Студенти*: “Моћ речи”, 4. 4. 1961.

Уз потврду да су на правом путу, уз велики успех код публике, критике и на фестивалу, чланови позоришне Дружине А ушли су у припрему нове представе. Одлучили су се за текст Слободана Стојановића, *Опасне воде*.

“Сад смо већ знали шта хоћемо и шта нећемо, имали смо унапред означене путеве пред собом где ћемо приказивати представе. Знали смо за коју публику то радимо и шта она хоће. И опет смо представу правили на празној сцени, али овога пута не седимо на подијуму; постоји подијум, али ми седимо у првом реду с публиком. Онај који игра пење се на подијум, онај други се умеша у радњу, па назад у публику. Комад говори о народном хероју који присуствује отварању партизанског дома на планини где је његов покојни брат војевао. Сина тог брата играо је Павле Минчић, народног хероја ја, а министра, ратног друга тог покојног хероја, играо је Воја Мирић као конформисту и несимпатично лице у комаду. Паја Минчић је играо гневног младог човека који све негира, све руши. Овај мој Мирко Облак се не да, иако је потпуно заборављен, остављен. Они се на неки начин солидаришу и руше министра. На врхунцу драме долази до шумског пожара. Ми заустављамо драму и Павле Минчић каже: ‘Е, сад да смо у правом позоришту, сада би се овде кроз прозор, кога нема, видела црвена светлост, чуле би се ватрогасне сирене и звона, вика, трка људи итд.’ Ми све то немамо и нећемо ми тако. Ми се састајемо после пожара и почињемо сцену. Ту смо се већ извештили. Све представе смо колективно режирали.”⁶⁾

“Овај комад је нарочито одјекнуо, јер је био критичан. У том пожару, Мирко Облак, народни херој кадилаком улети у ватру и одлети на небо. Убије се, а потом настаје расплет.”⁷⁾

Представа *Опасне воде* је, поред специфичног сиромашног позоришног језика, поседовала и критичку нит спрам појединаца у друштву. И Дејан Ђурковић у

6) Раде Марковић, приредио Зоран Т. Јовановић, стр. 270.

7) Дејан Ђурковић: “Опасна вода”. Данас, 31. јануар 1962. у: Раде Марковић, приредио Зоран Т. Јовановић, стр. 316.



Павле Минчић, Раде Марковић, Воја Мирић

свом критичком приказу то изричито констатује и додаје за наше истраживање најбитивији елемент: “Прво ћу ‘затворену’ премијеру *Опасне воде* у Сали хероја на Природно-математичком факултету, у извођењу Београдске драмске дружине Радета и Оливере Марковић, отворено назвати најзанимљивијим и најзначајнијим позоришним догађајем сезоне 61/62. Њен значај није само у позитивном доприносу књижевности у позоришту, него и у сумњама које буди у спокојном души...

То је први текст који се отворено понео са мирнодопском душом нашег човека... Уместо закукуљених-замумуљених алузија на истине у којима живимо, *Ојасна вода* вуче нас у прави вртлог... Драма нас обавештава о многим стварима које смо наслућивали али нисмо знали. Подстиче нас на самостално мишљење пред чињеницама... Позоришно, *Ојасна вода* била је приказана са свом уметничком строгошћу и зрелошћу које су својствене Београдској драмској дружини.”

Трећа представа направљена је по комаду Миодрага Ђурђевића *На крају узми своје лице* (понегде се она назива и Премијера). Режија је опет била колективна. Драмска дружина “А”, Београд, 1963. То је, како у свом сведочењу бележи један од чланова (Воја Мирић), повратак на класичнији облик позоришног израза и због тога он није учествовао у овом подухвату, што је наговестило распад трупе. Представа је доживела одличан пријем код публике и новинара. Веома запажено било је и учешће на фестивалу Малих и експерименталних сцена у Сарајеву, о чему сведочи текст Луке Павловића:

“Интересантније од самог текста било је, свакако, извођење које нам је пружило добру, племениту глуму, за коју пуна захвалност гледалишта припада Оливери и Радету Марковићу, затим Мићи Томићу, па Павлу Минчићу и осталима. Посебно поглавље у овој креативној панорами припада Радету Марковићу који је улогу глумца-заљубљеника обојио у широком распону сугестивне гаме и са искреним одушевљењем за лик и за текст слагао реплике у скалу звучности и пуног дејства. Не мањи доживљај пружила је Оливера Марковић која је, не заборавимо, требала да покаже шири емотивни дијапазон своје личности и њено вишеслојно зрачење. Можда ће неко примјетити да је у њеном тумачењу било стилских нечистоћа у смиреном пасажу на почетку другог дијела, али се чини да је О. Марковић, ипак, пуну раскош своје игре дала управо у оном понесеном, узвитланом чак првом дијелу представе.”⁸⁾

8) Лука Павловић, *Позоришне хронике*, Сарајево, 1966, стр. 175.

Владимир Стаменковић у свом критичком приказу представе каже: “Раде Марковић је проналазио fine променљиве ритмове помоћу којих је демонстрирао како се у овом комаду из наизглед баналних чинова или осећања ослобађа нарочита врста позоришне поезије..”⁹⁾

Четврту представу, иако није интересантна за наше истраживање због повратка на класична позоришна средства, ипак вреди поменути. Била је то последња представа Дружине А, по Стеријином *Тврдици*. Премијера је одржана другом половином седамдесетих година прошлог века. Тада већ није било истраживачког ентузијазма. Позван је чак и редитељ Дејан Мијач да режира и многи глумци који нису припадали Дружини. Направљена је добра представа, која је извођена стотинак пута диљем јужнословенских простора.

Последњи покушај окупљања трупе био је око текста Борислава Пекића *На белом камени*. Поново је била већа екипа, али сада са два редитеља – Паолом Мађелијем и Жагом Мићуновићем. Радило се “опуштено” и тај пројекат је, сада се може рећи, одложен за вечност.

“Ако бих хтео да побројим како и ко је послове и функције обављао спонтано у трупи, независно од уметничких задатака, вероватно би то изгледало овако: Раде – стуб, ослонац, носилац, иницијатор; Оливера – популарност, публицитет, ентузијазам; Мића – трагање за идејама и контрирање; и ја – организациони послови.”

“Слађе су ми ове представе на којима се борим и рвем од оних отуђених пред блазираном и засићеном, индиферентном публиком у позоришту”, знао је рећи Раде Марковић. “А колико се ми озбиљно и професионално према послу односимо, толико ће нас и ова публика озбиљно и са уважавањем примити. Она то осећа и види, чак боље и од оне стандардне публике у позоришту.”¹⁰⁾

9) Владимир Стаменковић, “Више од игре”. *Позориште у драматизованом групују*, Београд 1987, стр. 218.

10) *Раде Марковић њим самим*, приредио Зоран Т. Јовановић, стр. 279.

Пише > др Милица Константиновић

У сусрет ИНФАНТУ – 40. интернационалном фестивалу
алтернативног и новог театра у Новом Саду

(Позориште и Ја)

Живимо у апокалиптичном свету. И не само то. Слушајући свакодневно о многобројним и многоструким краховима широм земљине кугле, лежемо ноћима са осећањем преживљеног смака, а будимо се у ишчекивању новог. Као да смо заробљени у демоничном циркулару постапокалипсе (година је 2103, надживесмо чак и мајански календар). Живот савременог човека, а поготово савременог човека у Србији, могао би се описати реченицом “Сваки дан нова криза”. Криза је врло учестало дефинисана као привремени губитак равнотеже личности којој увек претходи промена у спољашњој реалности. У епохи метапромене, у времену универзалног мулти, у простору несталности актуелног виртуелног галиматијаса, шта је уопште равнотежа личности? И шта је уопште личност? Може ли се сагледати без познавања руковања машином – рачунаром? Може ли се неко упознати, тј. спознати, без посредовања свих оних институција између којих је разапет? Можемо ли познавати другог, ако ни сами себе више не можемо да ограничимо?

Славој Жижек објашњава: “Апокалипса се данас ближи на много разина: екологија, информацијско засићење... Ствари се приближавају нултој тачки, ближи се крај времена.(...) Суочена с том угрозом, наша колективна идеологија покренула је механизам заташкавања и самообмане, све до изравне воље за незнањем: то је општи образац понашања угрожених људских друштава: уместо да се, док пропадају, усредоточе на кризу, постају све више заслепљена.” (Жижек, Гуњевић, 2008). Дакле, не могавши више да се изборимо са неумитношћу глобализма, квазипрогреса, окренули смо се нихилизму. И при томе не мислимо само на српски народ. Мислимо на човечанство. Човечанство се из секунде у секунду бори са све већим недостатком човечности.

У тој и таквој атмосфери Инфант, сада већ зрели фестивал алтернативног и новог театра, слави четрдесети рођендан. Рођен је давне и, из данашње перспективе, срећне 1973. и био је познат првобитно као “Мало позорје”, да би му ратне 1995. тако сјајно ку-

мовао песник Владимир Копицл. За четрдесет година постојања другог и другачијег фестивала, другог и другачијег театра, новосадском културном сценом продефиловале су сјајне, невероватно иновативне представе. Од *Чикашких њерверзија*, Омара Абу ел Руба, преко *Ромеа и Јулије*, Покретне куће из Будимпеште, до првих корака Иване Вујић у позоришту. Сада, за Инфантов рођендан, на разрађеним даскама фестивала наћи ће се представе Јане Рос, Јошија Берга, Кит Цонсон, Јасмин Вардимон, Миет Варло, Матије Ферлина, Сенке Булић, Вере Мантеро, Розане Хрибар, позоришта Имовина (*Ontroerend goed*) из Белгије и других. Ма колико ове представе биле различите, јер оне се крећу у распону од драматичне мултимедијалне слике колективног несвесног, преко биографских естетизација, кореографских стилизација, визуелних каламбура и сликарства као основице акционог троугла, до аутистичних перформанса без речи, и документарне, директне борбе особа са аутизмом за социјализацију и признање, заједничко им је једно. Све представе садрже уочљив потпис уметника, њиховог творца, тј. печат упадљивог ауторства. Из савременог ђубришта, из глобалне информатичке сваштаре, креатори у театру колажирали су и хибридизовали своје идентитете. Понеки пут су их умножили и преломили, понеки пут само окрњили, понеки пут расејали у речима, али су ти и такви, преиспитани и реуспостављени ликови, постали носиоци постапокалиптичног доба. Од делића фрагментиране и неухватљиве стварности, поменути уметници направили су сопствени простор, сопствено огледало, окренувши га, при томе, институцији. Представе овогодишњег Инфанта постављају питање шта се дешава када институција постане другост. Јер у тоталној несигурности једно је, данас, сигурно. Ни позориште више није довољно само себи. Прелило се из сопственог корита. Окренуло се другим институцијама, медијима, ритуалима и облицима, изгубило се у рушењу конвенција, превазилажењу жанра, покушајима да се створи нова револуција, и опет нова

револуција, док није почело да важи правило: један уметник – једна револуција. Позориште се, дакле, и даље тражи. Корача полако од једног изданка до другог, посматра све своје меандре и рукавце и схвата да је постало чак и сопствена алтернатива. Уметник је надрастао институцију.

Стога, ритуал одласка у позориште може добити и добија нове облике. На пример, позориште Имовина из Белгије испитује границе позоришног језика узнемиравајући сва чула гледалаца. Представа која се може погледати на овогодишњем Инфанту – *Све што је њојрешно* (*All that is wrong*), не садржи ни једну изговорену реч. Девојка, перформанс уметница, пише. Њен исказ је распоред слова, а колективно читање постаје процес постепеног уласка дубоко у психу особе која се затворила у себе, под тешким притиском гомилања информација. Представа која би се могла наћи у неком од програма наредних фестивала свакако је *Твој осмех* (*The smile of your face*), која такође узнемирава воајерски ужитак и пружа ново искуство проматрања, учествовања и ново искуство позоришта. “Гледалац” је везан за колица и затворене су му очи. Нема класичне сцене и класичне публице. “Гледалац” нема појма где се налази. У ствари, он прераста из гледаоца у искусвеника замишљених визуелизација. Учесници театра Имовина проводе га кроз слепило, илузије и сопствена очекивања. Нажалост, ово театарско искуство унапред је резервисано за веће и богатије фестивале већих и богатијих земаља. Још једна од белгијских трупа која се неће наћи на овогодишњем програму, а заслужује пажњу храброшћу и иновативношћу, јесте Екипа (*Crew*), компанија која корача по ивици између уметности и науке, стварајући неотехнолошке уметничке производе. Група уметника у сарадњи са научницима, у оквиру ове компаније, редефинише општеприхваћене идеје о перформансу кроз хибридизацију електронских медија, сликарства и научне фанстастике. *Тера нова* (*Terra nova*), на пример, истражује сопство, реалност и тело, тј. физичко присуство тела у простору, кроз адаптацију најновијих неуролошких истраживања

о свести и свесности. Педесет и пет учесника лежи на покретним хируршким столовима, са три-де наочари-ма. Кроз истраживања о симулацији покрета код људи који немају удове, учесници проживљавају идеје о непостојању директне везе између света и свесности и о томе како је искуство увек и симулација тј. виртуалитет.

Померање начина посматрања, хибридизацију позоришта и других медија у комбинацији са постапокалиптичном филозофијом, можемо уочити и у деловању трупе Хотел Модерн (Hotel Modern) из Ротердама. Поред тога што очитују промишљање визуелних уметности, објектног театра, драме, музике, филма, луткарства, три-де моделинга и перформанса, чланови ове холандске трупе креирају поглед на свет из макроперспективе креирајући минијатурне, покретне сценографије по којима се крећу лутке. Српска публика имала је прилике да се упозна са њиховим стваралаштвом у представи *Лoтoр* (Camp), на једном од програма Битефа, у којој се помоћу лутака дочарава трагедија страдања у логору *Аушвиц*, током Другог светског рата. Рад чији би се назив могао превести као *Машични брод* (Vliegboot Moederschip), даје интересантну научнофанстастичну визија света након пропасти. Земљина кугла је разорена, нема више човечанства, нема флоре и фауне, нема живота, осим у малом свемирском броду у коме се налази један весели патуљак. Камера се полако креће кроз минијатурну сценографију пројектујући снимак разорене земље на платну испред публике. У представи нема живота, али опет и све врви од живота, који у комуникацији са модерном технологијом даје нову формулу театра.

Упадљива иновација, када је позоришна уметност последњих година у питању, јесте и документаристички приступ, покушај смањења идеолошке предрасуде о прогресу и оптимизму научнотехнолошког развоја у натурализму. То је једна врста неонатурализма, у коме се живот доводи у позориште, али свест о конвенцији ипак је присутна. Аутори оваквих театарских исказа инсистирају на идеји да је живот доведен у позориште

упркос његовим конвенцијама, а не да би их негирао. За разлику од натуралиста, који су сакривали деловање уметника и његовог стила на оно што су називали фотографском грађом, документаристи не негирају постојање артистичких правила и закона, али тврде да је живот свакако гомила образаца, те да не губи на директности и аутентичности када се подреди правилима сцене. На тај начин мењају оптимизам натурализма о спознаји човекове душе путем научних достигнућа у оптимизам дубоког бивствовања овде и сада, у оптимизам стварног и искреног доживљаја тренутка. Истиче се, на пример, Театар.Док (Театр. док), из Русије, који се дефинише као “невладин, непрофитни, независни, колективни пројекат, у великој мери уређен од стране волонтера на добровољној основи”. “Документарни комади” који се у овој компанији приређују, засновани су на аутентичним причама и интервјуима, а судбина људи узима се као посебан жанр на раскршћу уметности и друштвене анализе. Креативни тимови Театра.Док стварају представе засноване на горућим темама у Русији и састанцима са актерима актуелних дешавања, користећи доказе о њиховом постојању и технике “дубоке импровизације” када је позоришна игра у питању. На пример, у представи *Алконовела* (Алконовеллы), болест алкохолизма доведена је у везу са жанром, кроз тражење система испијања алкохола. Од интервјуа са стварним људима направљено је шест прича, које преузимају прерогативе “алкохоличарског водвиља”, “трагедије” или “комедије”, преиспитујући и разлоге за постојање ове болести и потребу за испијањем алкохола. Да ли људи пију алкохол зато што желе да забораве нешто, или да побегну од стварности, или чак да учине живот лепшим, или је нешто сасвим друго посреди? У оваквом приступу позоришту постоји много тога апокалиптичног и постапокалиптичног. Ако мало размислимо, доћи ћемо до закључка да овакво позориште негује актуелни тренутак јер једино је у актуелни тренутак сигурно. Како се носити са идејом о непостојању бољег сутра, или непостојању

сутра, него путем покушаја да се данас преживи што дубље и што продорније, да се данас живот осети у свакој ћелији бића, да нас данас надахне и продре кроз наше ткиво и систем нерава. Тако британско-немачка трупа Гоб тим (Gob squad), покушава да истражи простор сусрета уметности, медија и реалног живота. Њихова сцена је срце урбане младежи, простор улица, кућа, продавница, станица метроа, хотела, где се мешају баналност и утопија, свакодневница и магија, реалност и забава, при чему је и публика врло често позвана да учествује у представи директно, да комуницира са перформерима (ето колико су и како идеје натурализма трансформисане; зар није Чехов говорио да га не занимају ни безначајно ни драматично као засебне категорије, већ интеракција та два принципа, а неучествовање публике подразумевало се због њеног пристанка на посматрање и анализу ликова као покусних кунџа у безизлазној ситуацији у којој су се нашли). Гоб тим производи перформансе широм Европе и посебно се истиче пројекат под називом *Директно испред вас* (Before Your Very Eyes), ове године нажалост искључен из селекције Инфанта, али у нади да ће се идуће године наћи на програму. То је и први пројекат у коме не учествују припадници Гоб тима, већ деца од осам до четрнаест година, смештена у стаклену собу од огледала, деца која одрастају директно пред нашим очима. Пројекат је реализован у сарадњи са Кампо (САМРО) продукцијом из Гента, Белгије. Деца су весела, раздрагана, распевана и одушевљавају нас када се појаве пред публиком, али полако мењају атмосферу и простор како преузимају могуће будуће идентитете, одрастајући у тренутку у неке много несрећније и много забринутије људе. Све време бораве у том кавезу од огледала, као да коментаришу Лаканову огледалну фазу, препознавање сопства у симболичком систему, као да коментаришу илузију четвртог зида и тај однос према лику као према покусном кунџу, као да окрећу живот наглавачке, јер га живе целог у само неколико десетина минута.



Bitef Dance Company, Yesterday



Дакле, документаристички приступ само је ревитализација натурализма у новим околностима, његова актуелизација. Глобални нихилизам сада је на највећем нивоу, природни ресурси највише исцрпени. Нихилизам је можда једина друштвена и духовна појава која прогресивно напредује. Како је то дивно објаснио Меша Селимовић у роману *Дервиш и смрт*, једина “утеха” савременог човека јесте завист будућих генерација. Људи (и у позоришту и ван њега) желе да узму од живота највише што могу. У том контексту и многе, некада табуизирани, судбине долазе у жижу интересовања. Особе са сметњама у развоју, некада изопштене из заједнице у затворене, изоловане стационаре, осуђене на ограничену комуникацију са особљем, лекарима и специјално обученим педагозима, сада, у процесу инклузије долазе до могућности обитавања у заједници и рада у театру. Такав театар није више схваћен као лечење, као зачудно проматрање другачијих, него као уметнички језик који управо инсистира на ономе што појединци и групе етикетирају као “хендикеп”. Полазећи од нечијег “хендикепа”, од нечије различитости, може се доћи до универзалне суштине живота, до лепоте осећања “да сам жив и да други виде да сам жив, да други славе мој живот и мој огромни труд да само живим”.

Театар Хора (HORA) из Цириха, на пример, инсистира на могућности да особе са сметњама у развоју покажу своје таленте, да буду схваћене као талентоване индивидуе (а не као проказана група), да допринесу култури и заједници онолико колико могу и желе, а да им буде омогућено да од тога живе и обезбеде себи будућност. Представом *Онемогућено позориште* (Disabled theater), у режији Церома Бела, театар Хора ставља у погон правила плеса и драмског језика стварајући својеврсну синтаксу. Глумци поштују законитости театра, пружају несвакидашње искуство уживања у представи, учествовања и саучествовања, али инсистирајући управо на сопственим специфичностима и квалитетима. На тај начин ствара се несвакидашњи утисак да позориште као пристанак на ритуал и кон-

венцију не мора да искључи пристанак на различитост индивидуа у њиховом психофизичком развоју.

Пратећи ову нит, посебан куриозитет овогодишњег Инфанта јесте наша селекторска одлука да подржимо мисију звану “Чаробно путовање”, у режији Ђорђа Маркаревича и извођењу седам младих и талентованих људи са специјалним потребама (аутизам). Као што сваки јубилеј (у овом случају 40. инфант) подразумева и нови идентитет/идејно поглавље самог фестивала, важност да фестивал има слуха и за врло храбре дијалогe, попут ове представе, после које више нисте сигурни ко је “здравији” – ви, као посматрачи, или извођачи – особе са аутизмом, као храбри епигони новог сценског израза. Можда би тај постапокалиптични свет, тај живот после историје, тај последњи удисај човека требало да буде лишен дискриминације, пун интеграције “нас” и “њих”, ако таква подела икада сме да постоји. Како је то дефинисао Рудолф Лабан: “Свако људско биће има право на покрет и на реч.”

Још једна струја савременог живота (па и филозофије и театра) јесте “креативност на ђубришту”, наследник и производ постмодернизма, универзалног мулти, али и актуелног живота – живота прерађивања и колажирања. Сачињени од отпадака, фрагмената речи, текстова, форми, идентитета, медија, биографија и узора, изгубљени у потрази за суштинским идентитетом, да би на крају те потраге схватили оно што Џудит Батлер у својој студији *Невоље са родом* назива “непостојањем суштинског идентитета и његовом симулацијом репетицијом акција, кроз чин као самопреображујућу активност”, почињемо да будемо самопревазиђени, да стварамо ново од старог, да се ре-креирамо, ределинишемо, реуспостављамо. У таквој збрци крша настају визије као што је *Пушовање у њлавејнило* (Fahrt ins Blaue), Фигуралног театра (Figuren Theater) из Беча, у режији Џин Никелс. Представа настала према причи Ричарда Бреклера, о два брата која беже у Париз због нацистичке окупације Ајзенштата, приказана је публици у форми визуелног искуства, уз помоћ

проектора на коме се смењују одбачени предмети, попут папира, чаша, кашика, наочари, укосница. Дакле, мало светлосних ефеката, музике са старог грамофона, одбачених предмета, крпица и папира, ђубрета и крша, дало је нову форму уметности, нови израз који као да поручује да смо живи док у нама постоји зрно стваралачке енергије, док у нама постоји и елемент конструкције, премда потиснут у свеопштој деструктивности. На сличан начин се, на пример, Иво Димчев и Јоши Берг односе према родним идентитетима. Трагове научених образаца родног понашања они доводе у нове контексте, креирајући простор за деловање трећеродног (мултиродног) идентитета. Помоћу плеса и покрета, они долазе до аутономије абинарног, абиолошког, прерађевине непрестаних понављања родних акција као што су агресивност (за мушкарца) или невиност и смерност (за жену), у форми једног, живог, још увек меснатог, али бића суштински неодређеног пола. Чиновима непрестаног одбацивања и преиспитивања родних маски, они креирају ново биће на ђубришту старих сопстава (јер сопство траје колико и чин).

Ако бисмо у овом тексту пажљиво анализирали поменуте представе новог и авангардног стваралаштва у театру до овог тренутка, дошли бисмо до закључка да оне имају извођача, перфомера, али не и глумца у класичном смислу те речи. Глума се, наравно, налази у непрекидном процесу преиспитивања, као и остали елементи класичног театра, али глума се као понирање у лик или професионална глума, још увек налази у оквирима оне авангарде која је “умрла млада”, тј. постала део позоришта “главног тока”, националних, високо позиционираних институција. Хоћемо да кажемо да се ни појмови као што су високо, успостављено и авангардно данас не могу тако једноставно разграничити, и ти појмови су обузети процесом свеопштег прожимања, па је некада врло тешко разграничити ново од класичног, високо од експерименталног. На пример, шта рећи о стваралаштву Театра 99 (Theatre No99), из Естоније, који прилагођава законитости драмског и кла-

сичног, новом, технолошком, аисторијском, мултимедијалном језику или језицима. У оквиру деловања овог театра могу се затећи спектакуларне представе, попут оне под називом *Усход и пад Естоније* (The Rise and Fall of Estonia), националне представе, национално фокусиране, оријентисане на актуелне проблеме колектива који дели заједничку традицију и културу, и само још једне у дугом низу таквих представа ове продукције. Та представа је врло атрактивна и модерна, али и врло традиционална и скупа, компликована. Смештена је у класични театар, али публика не посматра глумца на даскама које живот значе, већ директни пренос снимљене представе из адаптираног простора у коме се налазе сви неопходни реквизити и сценографија (чак и један аутомобил). Глумци се, дакле, селе из позоришта да одиграју своје филмске улоге пред живом публиком. Да ли је то потпуно ново и авангардно или је успостављено и признато?

Нешто слично проналазимо и у деловању Театра Оскараса Коршуноваса (ОКТ) из Литваније, у коме, на пример, глумци изводе комад Максима Горког седећи испред публике у сали за конференције, или се Шекспиров *Јулије Цезар* приказује у форми рок концерта. Из тог театра потекла је и млада редитељка Јана Рос, чију представу *Црвене њериле* (Red laces), можемо видети на овогодишњем Инфанту. Поред ове интересантне адаптације комада Габријеле Лабанаускајт, о субкултури скинхедса, Јана Рос нуди и фантастичне сценске имагинације попут *Еуридике* (Euridyce) Саре Рул, представе Финског националног театра, смештене у празан базен или *Ојере ИД* (Opera ID), која доноси причу о трагичној љубави преко скајпа, смештајући глумицу испред аугментираних компјутера.

Постоји још много интересантних савремених трупа које померају границе (позоришног) језика, мношине језика у непрестаном флуку помало застрашујуће, понављајуће стварности. О њима би се могло писати и писати. Многима би било заједничко трагање за чврстим идентитетом кога одавно нема, за самопреображујућим

чиновима неосопства, за простором дијалога са самим собом, са институцијом која нас је изнедрила, али се, од времена тог порођаја, одавно трансформисала у нешто друго. Позориште данас, дакле, подразумева свашта (као и тоталитет живота – ми, модерни и постмодерни људи, сваштари смо). Може подразумевати разговор са новим младим професионалцима (попут младих глумца приштинског Универзитета, који тек формирају своје прве професионалне кораке као инфанти, деца, у простору професије, са магичном предством *Сан*

летње ноћи, која се одвија на отвореном) и њихову потребу да се докажу средини, а може подразумевати и визуелно искуство слично биоскопском или галеријском, може искључити изговорену реч и глумца, глуму. Свакако ће вас натерати да се запитате: а где сам ја у свему томе. Где ја себе видим у том дијалогу. Има ли мене у позоришту и позоришта у мени, или сам и ја постао део свеопштег нихилизма, па ме то уопште не занима? Запитајте се и где сте били последњих четрдесет година и дођите на Инфантов рођендан.



ИСТОРИЈСКА

Сцена

VIV

Пише > Хенрик Јурковски

Представе Божића у словенским народним позориштима

С пољског превео > Зоран ЂЕРИЋ

Ретабл – шопка – вертеп.¹⁾ ПАРАЛЕЛЕ

1) **ретабл** (франц. из лат.) зачеље католичког олтара са фрескама, киповима, рељефом и сл.; зачеље жртвеника.

шопка (пољ.) јаслице, колевка; **шопка (божићна)** – најчешће макета која представља унутрашњост витлејемске штале у ноћи када се родио Исус Христ. Шопка је прављена као минијатура или у природној величини. Може да има форму јаслица или пећине, али најчешће се представљена у форми штале. У свакој шопки налази се мали Исус, Марија и Јосиф. Најчешћи елементи шопке су и ликови Три мудраца, пастири, стока и овце, Витлејемска звезда, анђели. Такозвана “жива шопка” је израђена у природној величини, у њој се, уместо фигура оваца и стоке, налазе живе животиње. Дешава се, такође, да су људске фигуре играли живи људи. Прву такву сцену аранжирао је Свети Фрања, 1223.

вертеп (од ст. слов. *вѣртѣпъ*, *вѣртѣпъ*; руски и српски назив **вертѣп**, белоруски **батлейка**) – 1. јаслице, приказ витлејемске пећине који деца симболично носе за Божић, од куће до куће, уз песму. 2. минијатурно луткарско позориште које представља сцене Христовог рођења; народно луткарско позориште које се састоји од двоспратног дрвеног сандука. Назив је повезан са првим сликама из живота Исуса Христа у пећини, где су га скривали од цара Ирода – *најомене преводиоца*.

Тема је увек актуелна. Чак и ако јој се не враћамо често у нашем истраживању, долази нам у делима страних аутора. Упознали смо се са шопком у младости, гледајући путујуће луткаре и потврдили утисак читајући извештаје наших етнографа. Данас имамо извештаје и представе шопки на сценама професионалних позоришта (луткарских), не као пасторале и божићне јаслице, већ у компилацији старих текстова (као *Пасшоралка* Леона Шилера), сада у форми поставки на основу текстова савремених аутора.

Прва критичка студија о шопки налази се у књизи *Краковска шопка* коју је објавио др Јан Крупски, 1904. Најпотпунији преглед знања о шопкама, међутим, налазимо у књизи Ришарда Вјежбовског (1936–1988), *О шопки*²⁾. Она садржи колекцију чланака овог аутора који себе назива беленистом³⁾, дајући себи име – и то

2) Ryszard Wierzbowski, *O szopce*. Studia i szkice. Wybór i opracowanie Marek Waszkiel, POLUNIMA, Łódź 1990

3) **белениста** – шпански назив за лице коме је занат или хоби производња шопки. Овде у значењу оног који проучава шопке, стручњак за вертепе – *најомена преводиоца*.

с правом – специјалисте који је прелистао сва документа теме која нас интересује.

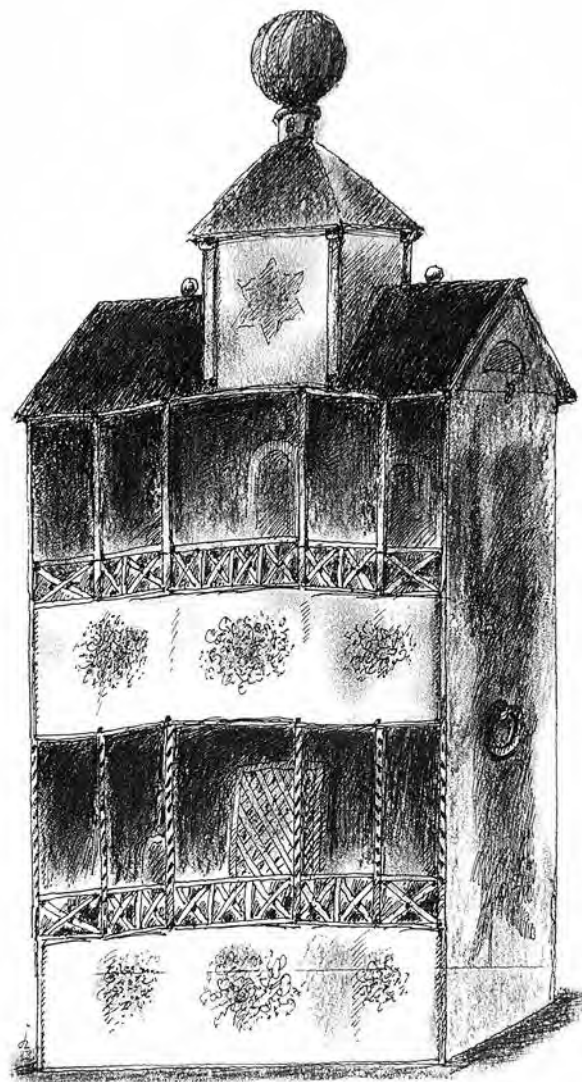
Овај аутор више пута је покретао тему луткарских мистерија за Божић. Међутим, моја истраживања ишла су изван Пољске, јер сам видео блиске везе наше шопке са другим представама сличне природе, а пре свега са хришћанском традицијом, замишљеном као један феномен. Зато сам био заинтересован за везе и сличности међу локалним традицијама. Изразио сам то најцеловитије у студији “Из истраживања о генези шопки”, 1978.⁴⁾ Препознао сам у томе заједништво словенских луткарских позоришта у облику кутије (шопка, вертеп, батлејка)⁵⁾, коју носе коледари и нашао сам да има прототип у малом, преносивом олтару, некад званом ретабл, који је први пут описан у Шпанији.

На овај начин, означио сам карактеристике – у позоришном смислу – три јединствена позоришта у Европи која се разликују од свих других представа за Божић и играју се на редовној позоришној сцени, без обзира на то да ли су глумачке пасторалке или *Nativity* или *Nativity show*, извођене уз помоћ лутака, као што се радило у позориштима у Француској и Белгији. Природне шопке, батлејке и вертепи, разликовали су се и од јаслица које су се постављале за Божић у црквама, као и од народних представа званих “Хероде”.

Током Пољске Народне Републике, која је била непријатељска према тој традицији због обавезујуће доктрине, била је довољна мала либерализација позоришне политике да се на сценама појаве *Пасторалка* Леона Шилера и *Народна пољска шопка*, писца ових редова. Премијера прве одржана је у Познању, у позоришту “Марђинек”, 1957, а друга је изведена у позоришту у Лублину, 1969. Онда су такве представе поче-

4) Henryk Jurkowski, *Z badań nad genezą szopki*, “Literatura ludowa”, z.2, 1978, ss. 23–36.

5) Упореди: Иван Франко, *До истории украинского вертепа XVIII в.* [у:] *Записки Наукового Товариства имени Шевченка* 1906, т. LXXIII, с. 40 и даље.
Георгий Барышев, Олег Санникай, *Беларуски Народны Тэатр Батлејка*. Видавецтва Адукацый БССР, Мінск 1962.



Цртеж: Јан Зјелињски – Вертеп

ле да се појављују све више. Већина на Међународном луткарском фестивалу у Бјелско-Бјала, у периоду војног стања, 1982, као да је то чињено упркос властима и њиховим покушајима да одрже стари поредак. То су биле *Пољски Вишлејем* Луцјана Ридла, позоришта у Олштину, *Пољске шойке и Хероди* Хенрика Јурковског у Вроцлаву, *Пољска народна шойка* у Жешову и *Дијалоџ на њразник Христивој рођења*, Валбжишког позоришта. У малој мери настављале су се на стару форму преносивих, у основи скромних позоришта коледара. Изузетак је била стилизована представа позоришта из Жешова.

Традиција је живела, мада је добијала различите форме, не само у Пољској већ и у целом хришћанском свету. Чак и у Совјетском Савезу и, строго говорећи, у Украјини. На иницијативу великог сликара Алексеја Шчеглова, луткарско позориште у Харкову, већ 1975, прекида претходну забрану постављања верских дела и припрема *Украјински вершеј*, позивајући се на његово народно, украјинско порекло. Његовим стопама, неколико година касније, кренули су московски уметници Дмитриј Покровски и Виктор Новацки.

Ренесансни вртеп у источној Европи помогао је, у великој мери, политичке промене у центру континента и распад Совјетског Савеза. Стварање слободне Украјине, 1991. омогућило је обнову украјинске шопке или вертепа. У извесној мери, то је постало могуће захваљујући спољашњим утицајима. Као поборник шопково-вертепске традиције и као председник Међународног удружења луткара УНИМА, сусретао сам се са директором луткарског позоришта у Волину, Данилом Поштаруком, с намером да у Луцку окупимо луткарске ансамбле из целог света који показују тајну Божића.

Први такав фестивал одржан је 1992, постојао је као тријенале, имао је шест узастопних издања. На фестивалу су наступали ансамбли из Пољске, Француске, Норвешке, Чешке, Канаде, Украјине и, наравно, из Белорусије и Русије. Играње представа – што је важно – пратиле су научне сесије у којима су учествовали еминентни познаваоци ове теме из различитих земаља.

Објављивање радова је у припреми. Информације о сесијама толико су важне да су достављени материјали постали основа за обнову публикације о луткарским мистеријама на Божић у многим земљама, а код неких истраживача побуђене су озбиљне рефлексije о овој теми. Пример за то је књига Ирине Уварове, *Вершеј: мистерија Божића*.⁶⁾

Ирина Уварова је сценографкиња, ликовна критичарка и културна антрополошкиња, ауторка многих вредних књига написаних са великом осетљивошћу и наклоношћу поетским визијама описиваних појава. *Вершеј* је веома лепа књига, истовремено је изузетно важна за сваког истраживача позоришта. Читајући је, имамо утисак да комуницирамо са бројним ауторима. Уварова је, у тренду нашег времена да се створе хетерогена дела, одлучила да уђе у дијалог са бројним ауторима.⁷⁾ Наводи њихов рад и идеје, коментарише их, допуњава. Доноси нам сазнања, не само сопствена него и многих других истраживача теме Божића (чак и самих песника) и љубитеља беленистике. Њена књига није њихов однос према лектири, већ збир савремених разматрања о вертепу и о тајни Божића што побуђује човечанство две хиљаде година.

Ирина Уварова уводи своје читаоце у свет наизглед добро познатих чињеница о историјском постојању представа, али их предочава на нови, изненађујући начин. Прича о Божићу чита се кроз симбо-

6) Ирина Уварова: *Вертеп: мистерија Рождества*, Прогресс-Традиция, Москва 2012.

7) Ово је била лектира Уварове: Петр Григорьевич Богатырев, *О взаимосвязи двох близких семиотических системов. Кукольный театр и театре живых акторов*, и: П. Г. Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*. Искусство, Москва 1971.
М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Ексмо, Москва 2008.
Н. Н. Евреинов, *Азazel и Дионис*, Ленинград 1924.
Ј. М. Лотман, *Кукла в системе культуры*, "Декоративное искусство СССР" 1978, нр 2
Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Санкт Петербург 2004.
А. Синявский (Абрам Терц), *Голос из хора*, Собрание сочинения Москва 1991.

ле који продиру у нашу културу, и у правом смислу конституишу њену суштину. Ови симболи рођени су у митском периоду људске историје, али нису изгубили своју моћ до наших дана.

Ради јасноће својих аргумената, Уварова подсећа и описује познату чињеницу каква је историјско постојање представа за Божић. Наводи у том погледу помињани међународни преглед тих представа током деведесетих у Луцку, на Волињу, у коме је вредно учествовала. Могла је да види различитост и да се утеша чињеницом њиховог изузетног опоравка у централној и источној Европи, нарочито у Русији, која је очигледно секуларизована.

Познавање божићних мистерија покушала је да предочи како у форми представа тако и кроз одговарајућу терминологију. Наравно, прво питање које се поставља јесте да се направи разлика између две врсте представа за Божић: црквена шопка (италијански *praesepe*) и представе позоришта лутака. Уварова зове *praesepe* позориштем идеја, а шопке и вертепе позоришном мистеријом. Помиње, наравно, светог Фрању Асишког, који је 1223. увео традицију *praesepe*, инсценирајући (са живим људима и животињама) сцене Рођења у малом селу Грецио, уз сагласност папе Иноћентија III.

То је била реална експозиција догађаја која се, временом, развила у велику слику света, са централним местом за Новорођенче. Несумњиво, на касније представе Рођења у црквама утицале су дивне слике мајстора као Ђото, Фра Анђелико, Гирландајо, Тинторето и многих других. Данас ове представе, посебно у Италији, стварају утисак барокних композиција, како у погледу укупне слике света коју дају тако и у односу на њихово изванредно богатство.

Луткарске позоришне мистерије немају у себи такву моћ репрезентације. Оне су мале, скромне и уопште сиромашне, као и већина производа народних уметника. Оне имају несумњиво друге изворе. Ко зна нису ли још раније од иницијативе светог Фрање. Као



Краковска шопка, 1862.

што сам покушао да покажем у есеју о пореклу шопке, изведене су из амбијента расклопивога олтара који се зове ретабл, а састоји се од композиције слика које су спратно “наслгане”, понекад посвећене једној теми.

Поред великог ретабла који је трајно смештен у црквама, био је познат портабл олтар, преносиви и минијатурни олтар, путујући олтарчић, у првим вековима хришћанства, како у Византији тако и на Западу. Наравно, шопке/вертепи вероватно потичу од преносивих олтара, средње величине, који су експонирали тему Рођења.

Шопке и вертепи такође су имали вишеспратну структуру. На горњем спрату је била Света породица, на доњем “земља”, где се одвијао нормалан живот у форми интермедија. То је и велика диференцијација луткарских мистерија зато што су ликови из света “овде” и “сада”, то јест они припадају и историјском времену (као сцена са Иродом) и садашњем времену (сада већ

историјском), гомилајући легенде и фолклорне мотиве. Тако је управо у пољској шопки у којој на сцени имамо лик Пана Твардовског. Од деветнаестог века шопка добија лик Јеврејина кога пољски сељак штапом покушава да преобрати у хришћанство.

Треба додати да шопка и вертеп немају монопол на представљање Божића. Ове представе су као атрактивне теме доспеле у многа луткарска позоришта која су водили искусни позоришни предузетници. По њиховом мишљењу, Божић је био тема за све. Постављали су га на сцени кутији у складу са локалним традицијама, често са комичним ликовима, типичним за одређени регион. У овом случају, “Божић” је припадао уобичајеном репертоару, док су шопка/вертеп/батлејка била позоришта једне теме.

Књига Уварове изоставља западну позоришну праксу, а подстиче упоредне студије како вертепа и шопке тако и белоруских батлејки, који припадају истој породици представа. Изглед њихових малих објеката није исти, али у основи варирају један модел ормана/шкриње. Шопка је у краковској верзији у облику цркве, вертеп има облик дрвене палате (даче, како каже Уварова), батлејка је најближа ретаблу, њена шкриња није украшена, има два спрата и, што је још важније, пар врата која се затварају. Наравно. Олтарска шкриња – ретабл дуго је опстала у окружењу које је било најмање културно динамично – као што се може претпоставити. Узимајући у обзир промене у Украјини и Пољској, захтевало би доста времена да се докаже хипотеза о врло раном присуству ове врсте позоришта у старој Пољској.

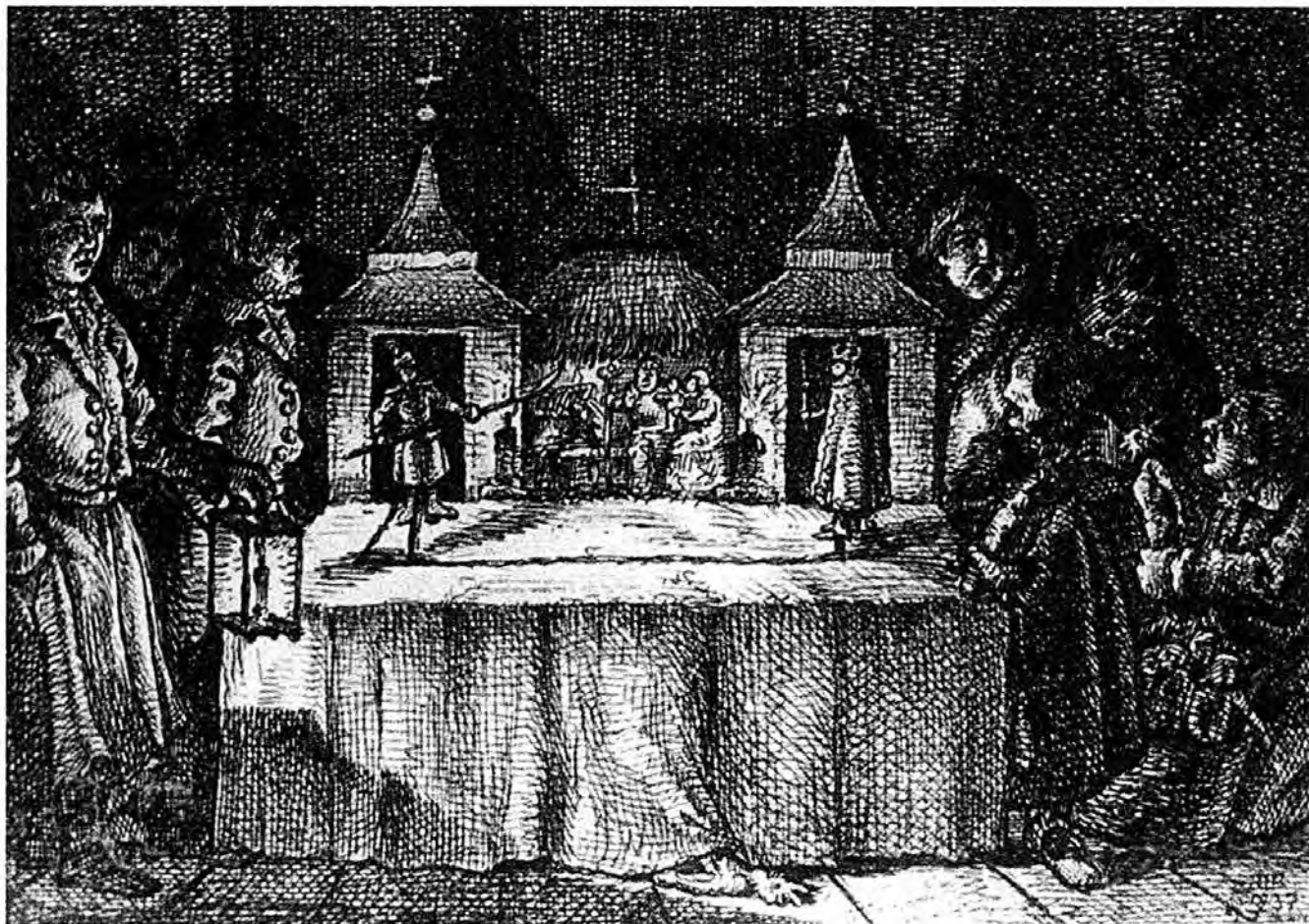
Заједничка карактеристика три позоришта је техника покретања лутака. Постоје лутке само на једном штапу, који служи не само да их спроводе одређеним исеченим каналом на сцену већ и да подстакне кретање руку. У религиозном смислу, позоришта приказују у суштини исти догађај. Међутим, знатно се разликују у интермедијалном смислу. Пољска шопка има патриотске акценте (Твардовски, сељаци-устаници, наоружа-

ни косама) и антисемитске, вертепом владају правила Запорожаца, присталица расправе са пољском господом, а батлејка представља спокојан, иако сиромашан, живот белоруског сељака.

Уварова о тим питањима пише рефлексивно, са симпатијом гледа на сваку манифестацију народног живота, види их у тешком процесу постојања који је потврђен у вертепској акумулацији. Много пажње посвећује мојој тези о пореклу шопке, вертепа и батлејки од преносног олтара званог *решабл*. Уз одобрење. У ствари, не постоји у том погледу друга рационална пропозиција. Питање је само како је позориште ретабл типа, детаљно описано у Шпанији, а осведочено иконографским документима у Немачкој, доспело на север, у словенске земље. Могла су да буду два пута: кроз земље јужне Европе и Немачке до Пољске, или много раније, од Византије до кијевске Русије и западне Украјине. Ова хипотеза звучи помало фантастично, због општег веровања да је шопка утицала на развој вертепа и батлејки. Последње, али не и најмање важно, јесте чињеница да се прва документована сведочанства о постојању ове врсте позоришта у земљама Јагјелона и Ваза тичу вертепа (у Лавову), а не шопке.

Овде бисмо могли да завршимо ово кратко размишљање о луткарским мистеријама које познајемо и покушавамо да очувамо у историји културе и позоришта. Оно је засновано како на претходно поменутих публикацијама тако и на сугестијама других људи. Те сугестије нису довољне Ирине Уваровој. У својој књизи она предузима свеобухватну анализу симболичке кутије/шкриње шопке/вертепа/батлејке и других њених појава које су постале модерни модели древних архетипова. Примењени метод, изведен из културне антропологије, омогућава допирање до најудаљенијих области наше културе које особама навиклим на непосредан увид у стварност изгледају превише смеле.

Први и важан предмет тих анализа је шкриња/сандук нашег позориштанца са двоспратном сценом. Уварова је упоређује са дрветом живота које познају



Шопка из Медике, Кајетан Кјелињски, 1837.

готово све примитивне културе. Оно постоји под различитим именима: дрво живота, дрво знања добра и зла, *axis mundi*. Символична функција дрвета изузетно је важна. Представља комуникацију између неба, земље и подземних светова. То потврђују и митологије Маја, Астека, Олмека и других народа Централне Америке. Појам “дрво живота” познат је и племенима из

круга сибирских култура. Централни колац у јурти био је знак комуникације средњег света са светом духова.

Аналогија на коју се позива Уварова је најубедљивија. У складу је са укупном функцијом Рођења а потврђује се и материјално. Бог Дете налази се на првом спрату, али становници “земље” имају приступ – могу да се подигну према њему. На “земљи” – у приземљу,

теку земаљске ствари, а ту је и место да се завири ниже – испод пакла. Иако Пакао није приказан, ми знамо да је он постојао у мистеријама, увек у хоризонталној сцени (као у Валансији) или вертикално у немачкој сцени. У овоме је суштина *axisa mundi*, да је то био пут ка богу и у свет подземља. Мистерије су, углавном, користили шамани, подржани веровањима својих саплеменика. Хришћанство је променило прибор, али остало је при истом моделу света.

Ова визија садржи у себи и друге истине о свету: цикличну природу постојања, осећај краја света, потребу новог *axisa mundi* да би се око њега изградио, као некада богови, нови свет. Тако је било у блискоисточној колевци наше цивилизације, када је човечанство угрожено потопом пронашло уточиште у Нојевој арци да крене у нови живот. Уварова истиче да је изградња арке била спратна – као вертеп. И ту, наравно, имамо сумњу, јер се чини да сличности имају тако далеку основу, иако трагове налазимо у функцији арке и вертепа – на путу ка новом животу.

Друге аналогije још више збуњују. За раније описани вертеп (и шопку), Уварова налази узор у словенском богу Световиду, који је првобитно боравио у Волињу, на обалама реке Збруч. Ка њему је воде данашње карактеристике вертепа које укључују сакралност/спратност/референцу на важне космичке догађаје / и место.⁸⁾

Први и последњи услов очигледно је испуњен. Световид је бог, а његово место пребивалишта је земља Словена. Кип Световида има три спрата. На врху се налази место за богове (четири лица нашега Бога), испод је појас са сликама људи, а на дну – место за мртве. Световид бди над поретком у свету, гледајући на све четири стране, бди над годишњим добима, како над живима, тако и над умрлима.

Уварова је свесна проблема јер далеко је ово поређење са хришћанским вертепом. Ауторка сматра

8) Ирина Уварова, *op. cit.* с. 78.

примереним да укаже на додатну везу слика и функција Световида са историјом индоевропских богова. То је лепа, историјска перспектива – осећати тако временски удаљену везу са оним што је засновано на веровању. То је визија јединственог света; иако просторно огроман, он понавља још једном радње које је већ обавио на почетку историје.

Друга слика је “пећина”. Њен призив оправдан је у називу вертеп. Реч “вертеп” означава пећину. Ово је пример да је у неком тренутку настала пукотина у нашој заједничкој словенској традицији. Зато ми користимо назив “шопка”, јер та реч значи омањи обор. Ова разлика може бити изведена из постојеће иконографије сцене Рођења. Већи део представа из источне Европе смешта јаслице и Свету породицу у пећину, даље ка Западу и даље у прошлост (барем до XIV века), све чешће сусреће се шупа са сламнатим кровом. Ово би могао бити ефекат реалног, европског окружења, али, са друге стране, промена слике “пећине” на “шупу” може да буде израз промене односа у западном хришћанству о, очекиваној, Христовој смрти.

Појам пећине омогућава Уваровој опсежне расправе о симболици простора. Пећина је место живота и смрти. Она је као животодајна материца, али истовремено је место сахране. То одговара писању Јеванђеља о предсказању Исусове смрти, изражава се у чињеници да се Детету жртвује миро, понавља се у великом броју ликовних и позоришних представа за Божић, чак и у дадаистичкој шопки Хуга Бала која се завршава укуцавањем ексера којима се Христ прибија на крст.⁹⁾

У случају шопке или вертепа не можемо говорити о пећини, можда само у метафоричком смислу. У ствари, ова позориштанца имају чврсту конструкцију, направио их је човек. Она носе визију света и, у основи, завршавају се тријумфом Неба над мрачним силама које у овом случају репрезентује Ирод. Чак и Ђаво и Смрт, који припадају подземном свету, овде

9) Hugo Ball, *Szopka dadaistów*, tłum. Henryk Jurkowski, “Teatr Lalek” nr 3/2006

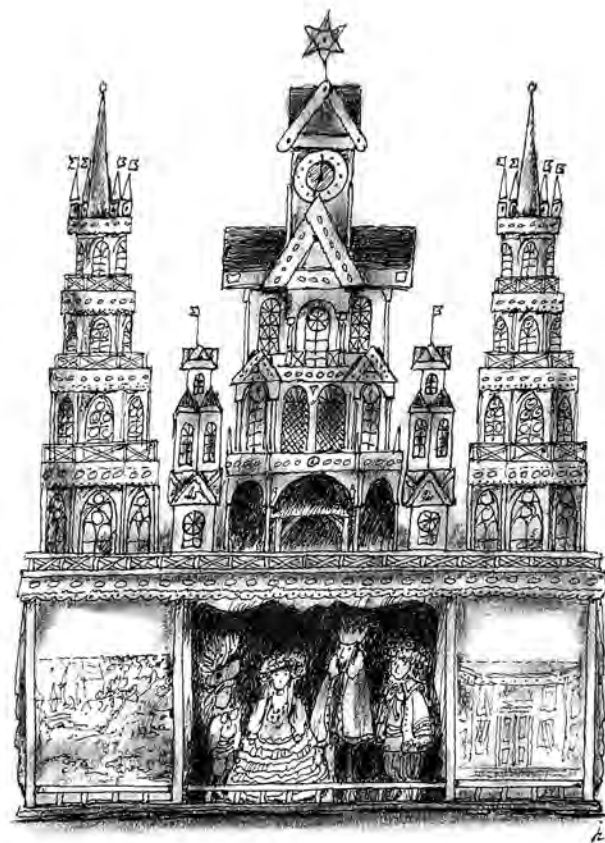
испуњавају оно што се очекује од више силе. Шопка и вертеп, затим, представљају нам рођење детета Исуса или “Вечног младића”, према православном изразу Уварове. Универзална тема многих религија. Између осталог, у Индији је популаран комад *Јашака*, посвећен појави новог Бодисатве на свету.

Своје познавање могућих значења вертеповске игре Уварова богати непрестаним лектирама. Недавно је скренула пажњу на књигу Алексеја Циварјева, *Арундел 405. Роман њалимџесџи* (2005),¹⁰ која се називом односи на Кодекс *Арундел* Леонарда да Винчија. Посветила јој је цело поглавље под називом “Огледало”. На површини, чини се да имамо посла с познатом техником “позориште у позоришту”. Довољно је поменути *Сан лејџе ноћи* Шекспира и *Два њозоришћја* Шањавског, да нас подсети на специфичну игру сценске реалности. Ми познајемо и примере “луткарског позоришта у луткарском позоришту” или “луткарског позоришта у комаду где играју глумци”.

Идући тим трагом, Уварова разматра могућност укључивања у вертеп представе другог вертепа – као цитата – као утеху малом Исусу. Чула је за такве покушаје, али није могла да их потврди. Употреба “вертепа у вертепу” била би вероватно интересантан потез, зависно од тога ко би то учинио и с којим циљем. Да ли би то била народна наивност или настојање да се вертеп коментарише као нека врста метатеатра?

Ауторка је коначно пронашла цитат представе вертепа у савременом роману, у *Арунделу 405 А*. Циварева. Али у томе не опажа само технички трик да се прикаже игра две реалности. У томе види и нешто више, односно имплементацију “метафоре Дионизијевог огледала”, што значи ни мање ни више него саму анализу стања људске свести. Уварова је у праву. На то указује садржај романа у коме је главни јунак Јешуа остао без свести. Последње, али не и најмање важно јесте да имамо вертеп у роману. Представа вертепа

10) Алексей Циварев, *Арундел 405*, “Октябрь”, нр 3, Москва 2005.



Цртеж: Јан Зјелињски – Краковска шопка

је део стварности коју описује аутор. Необичан део – јер је стран овој стварности. То је знак од Бога. Али његов облик је ванвременски – то је мост до свих наредних епоха.

Циварев пред нама смишља причу о силаску Јешуе (Исуса) са Црвене планине (библијске земље Лилит, која овде замењује Сотону), у народ. Он је у стању неког замрачења, не разуме куда иде. На тргу пуном људи наилази на вертеп, у ком луткар изводи сцену Благовести, Јешуиног рођења, затим сцену са Три



Цртеж: Јан Зјелињски – Вертеп

краља и сцену са Иродовом смрти. Јешуа се присећа детињства, препознаје глас своје мајке. Открива себе. И да би захвалио луткару, скривеном иза вертепа, баца му у посуду три златна новчића са сликама Три краља.

Уварова разматра низ могућих тумачења овог догађаја. Аутор нам говори да вертеп подсећа Јешуу на догађаје из детињства, у којима је записано његово земаљско порекло. Ово је најједноставније објашњење увођења вертепа, иако није у складу са било којим од Јеванђеља. Јеванђелисти доводе Јешуу до реке Јордан, где га крштава свети Јован Крститељ. Од тог тренутка Исус започиње своју јавну делатност.

Уместо тога, Циварев Јешуи на путу ставља вертеп који га подсећа на Његово предзначење. У вертепу пре-

познајемо руку Бога. Дионисово огледало или ретроспекција живота дата је свакоме пре његове смрти. Ни то није у складу са Јеванђељима. Вертепаш је ипак само обични луткар. Он је човек (као и остали шопкари и вертепаши) једне приче, једне теме, једне представе – упућен у тајну. Јешуа напушта град и на свом путу стварно сусреће светог Јована Крститеља. Али не користи његове услуге. Одлази од њега и гомиле која га окружује “ходајући по води”.

Ирина Уварова покушава да одгонетне тајне вертепаша у различитим плановима. Посебно поглавље посвећено је анализи лутака. Заправо, једне од њих: оне која показује непомично дете Исуса у завежљају. Бавимо се дакле лутком-завежљајем, што је почетна тачка за дискусију о њеном материјалу, а затим, у анализи разноврсних тканина следи њихово преиспитивање и симболика широм евроазијског континента. Уварова се бави концем као конституентом тканине. Она говори о његовој митској функцији, а то није без значаја, јер конач игра важну улогу у животу посебне врсте лутака – марионета.

Овај екскурс посебно ми је драг јер сам недавно објавио књигу *Материјал као преносник садржине ритуала*.¹¹⁾ У њој сам разматрао симболичко коришћење материјала у антропоморфним представама у примитивним културама, указујући и на интеракцију различитих материјала у све сложенијим тродимензионалним представама. Уварова слично показује материјале (углавном текстил) у процесу промене, али одлучила је да третира целу ствар као константно актуелну за наше савремено искуство. Завежљаји са малом децом такође су део наше модерне културе.

Завежљај са дететом Исусом у вертепу има само симболичке функције. У ствари, он није делатна фигура на сцени, већ једино знак материнске праксе. Али јесте и централни знак који покреће сва сценска делања и драму у којој учествују сви остали ликови. Неверо-

11) Henryk Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Seria “Dromena”, Warszawa 2011.

ватна је редукција симболике других материјала који се користе у вертепу, али управо методом редукције долазимо до истинске вредности дела.

Од других мотива приче о Рођењу, Уварова је доста пажње посветила даровима Три краља који се у вертепу називају “чаробњацима” (маговима). Три краља су чист мит. Како каже ауторка *Вершеја*, о Три мага данас знамо све, иако епоха када су се наводно појавили није приметила њихово присуство. Заслугу у одржавању тог мита има Јоханес фон Хилдешајм, који је живео у четрнаестом веку и оставио нам рукопис *Historia trium regum*, у коме описује њихово поклоњење и дарове принете Детету. Није ни чудно што се та тема нашла у вертепу/шопки, јер поклоњење лутке могло је да се врши само са мало механизације. Краљеви/магови приносе Детету дарове које, према тумачењима у средњем веку, треба узети као знаке нетакнутог достојанства (злато), девичанске молитве (тамјан) и подвига тела (миро). Уварова, наравно, и овде проналази асоцијације са широком културном позадином, како би се у следећем одељку позабавила “савременим” присуством Три краља.

У овој акцији помаже јој роман Мишела Турнијеа *Гашпар, Мелхиор и Балтазар* из 1982, који је недавно преведен на руски¹²⁾. Његова прича фокусира се, између осталог, на то шта је сваки краљ/маг видео у колевци када се нагнуо ка Детету. И као последица тога променио се његов живот. Уварова верује да нас Турније води у савременост и њене теолошке, политичке и расне проблеме. Турније приписује Мелхиору борбу са потребом да влада, Балтазар одлучује о питањима иконоборства, а Гашпар, црни краљ Мери, настоји да превазиђе своје расне комплексе. Сагињући се ка јаслама он у Детету види – црнца, као гласника универзалне наде.

Мит живи својом енергијом, а ми му помажемо додатним идејама. Турније га допуњава присуством

четвртог краља. То је индијски принц Таор, сладокусац, који се заједно са својим слоновима и пратњом придружио маговима не би ли пронашао рецепт “божанске посланице”. Касни у Витлејем. Али направио је гозбу за младе Јудејце, окупио их је и спасао им животе када су се Иродове присталице расправљале са њиховом млађом браћом. И то је био почетак богате традиције гошћења деце у време Божића.

Посебно место код Уварове има “руско поклонство магова” који су доспели у руску књижевности и поезију у делима Блока, Пастернака и других писаца. То је један од начина опоравка Божића након година принудног атеизма. Уварова није могла да игнорише ову чињеницу.

Свесна је такође да читаоцима њене књиге може изгледати да се удаљила од проблема у наслову “Вертеп”. Зато даје аргументе за чињеницу да је тако широко културно знање веома корисно у стварању савременог театра. Наводи писмо Сергеја Брижања, редитеља *Вершеја* (заједно са сценографом Михаилом Николајевим), у луткарском позоришту у украјинском граду Хмељници. Брижањ је направио неку врсту стваралачке исповести о утицају културног знања, кога му је понудила Уварова, кроз облик његове представе. Нема у томе нимало потчињености знању театролога, већ радости коришћења овог знања као сугестије прожимања и поетских метафора. Ово је одличан пример како знање о прошлости човечанства само обогаћује постмодерни дискурс у позоришту. Књига Уварове није само антрополошка анализа вертепа, она је и предлог дијахронијског погледа на нашу историју у којој су све чињенице неодвојиво повезане.

У следећим поглављима Ирина Уварова враћа се на питање конструкције вертепа. Инспирација за ова разматрања је студија руске филолошкиње и антрополошкиње Олге Фрејденберг још из двадесетих година XX века, али објављена тек 1988.¹³⁾ Полазна

12) Турније М., *Каспар, Мелхиор и Балтазар*, Радуга, Москва 1993.

13) Ольга Михайловна Фрејденберг, *Семантика архитектуре вертепног театра* // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 41–

тачка за њено излагање је тврдња да луткарско позориште – вертеп – има облик кућице/даче. Ја прихватам да је концепт кућице/даче само прецизирање да имамо веома чврсту конструкцију, пре од дрвета него од камена или бетона. Таква кућица је место пребивалишта божанства. Фрејденберг уводи њену историју од најстаријих времена, паганских, библијских и проналази потврду у црквеној археологији. Важна је, при том, тврдња Уварове:

Дакле, сама зграда “даче” – вершеја је место Божије пребивалишта. Није сцена са декорацијом шпале или пећине, где се врши демонстрација анимираних слика, већ сама кућа, која је пребивалиште Бога.¹⁴⁾

То је универзална изјава. Готово у целом свету, човек је дао доказе заједничког живота са својим боговима. Као што сугерише Фрејденберг, треба предузети путовање кроз све културе света, како бисмо се уверили у универзалну свељудску потребу општења са својим боговима. Ми не чекамо било какву професију. У свакој култури врши се демонстрација светога уз помоћ светитеља, смештених у посебна, привилегована места. Хришћанска култура манифестује се десетинама црква, капела и распећа. То је део верског пејзажа у многим земљама, између осталих, у Пољској. Не мислимо да смо изузетак. Такве светиње могу се наћи у многим хришћанским земљама, али и у другим религијама. Примери су будистички храмови у Тајланду и многим азијским земљама. Постављање капела са светињама је чест обичај у Пољској. Већина њих су на Подхалу. Разликују се у зависности од црквене традиције, односно од инвентивности народних уметника.

Разматрања Олге Фрејденберг блиска су мом истраживању извора луткарских мистерија за Божић. И још убедљивија. Нисам сасвим сигуран у моју аргумен-

44; Семантика постројки куколног театра, у: О. М. Фрејденберг, *Миф и театр*, ГИТИС, Москва 1988.

14) Ирина Уварова, *op. cit.*, с. 247.

тацију, што зависи од чињеница, код нас доступних. Фрејденберг формулише своје судове засноване на културним генерализацијама. Ипак, чини се да, упркос свему, имамо заједнички закључак.

Према колажној конструкцији своје књиге, Уварова затим прелази на испитивање утицаја луткарског вертепа на руску књижевност и позориште. Проналази трагове вертепа у делима Николаја Гогоља. То се може видети у Мејерхољдовом тумачењу:

У инсценирању Ревизора, Всеволод Мејерхолда, било је многе елемената преузетих из вершеја. Лушкарски карактер ликова узео је редишељ од Гогоља. Зато и Хљестијак (Е. Гарин) иде по сцени јасно означеном прасом, као што се крећу лушке својим усеченим каналом на подлози вершеја. У свакој соби Хородника официри искачу из кућице са шеширима налик на вершејовској ђавола, који јури још необезбављеној Ирода у њако.

На шта се односила финална сцена, када су плумце, заустављене у покрету, замениле лушке – њихове шачне коџе! То је био одговор редишеља, ако њако може да се каже, “сасвим гољевски” цишањ из “Вија”, у коме нечисти није могао да се сакрије пре другој кукурицања ишла и замрзнуо се у својој пози заувек.¹⁵⁾

Али не ради се само о интерпретацији. Сам Гогољ користио је поетику луткарског позоришта, како то препознаје Ирина Уварова:

“Прича о томе како се Иван Иванович посвађао са Иваном Никифоровичем” у више наврата се ослања на лушкарско позориште. Сама свађа два пријатеља додјећа на сцену на паравану, на ком пар ручних лушака лупа једна другу у лаву, а дијалог Ивана Ивановича са просјаком – долази у најчистијем облику од њола.¹⁶⁾

15) *Ibidem*, с. 254.

16) *Ibidem*, с. 257.

То је разумљива асоцијација у глави ауторке, која пише о луткарском позоришту. Разумљиво, посебно за оне читаоце који су упознати са тим позориштем, или су у потрази за широм културном позадином за чињенице, макар и књижевне, са којима комуницирају. Али Уварова иде даље. Трагове заинтересованости божићним вертепом проналази у хроникама породице Михаила Булгакова. И то јој је додатни аргумент да структуру романа *Мајстор и Марјариша* упореди са моделом вертепа.

Па да, на врху мистерија, у дну вашарски сѣк-шакл. Мистерија у Јерусалиму, вашар у Москви. То је фарса, сасвим природна: цела Москва са обичним траћанима, сѣташисѣима ове вашарске прѣдшаве, који се врзмају не знајући шѣа се дешава на ѿрњем сѣрашју. Ово је прави циркус, наравно, са изузетком шеме Љубави – која искаче прѣд нас иза уѣла, као какав убица, о чему уѣраво и пише Буѣаков.¹⁷⁾

Уварова је узела модел вертепа као кључ за објашњење најзначајнијих појава у књижевности и позоришту и, као што се може видети, остаје му верна на посебан начин, додајмо и то – оригиналан. У њеним анализама налази се најмање зрно правилности које се дотиче зависности нових културних дешавања од већ постојећих архетипова.

Потврду такве зависности налазимо у пољској драмској књижевности, код Виспјањског и Карола Розтворовског. Станислав Виспјањски (1869–1907) користио је народну традицију, што је најизразитије у његовој великој драми *Свадба* (1901), а то је приметило више писаца и коментатора. Леон Шилер писао је о томе у часопису *The Mask*, Едварда Гордона Крега, 1909:

Најјачи ефект, међушим, на драматичан сасѣав Виспјањског је имала Шойка, преносиво луткарско позоришћанце, шѣо насѣуѣа ѿо селима и траговима шѣоком божићне сезоне.

17) *Ibidem*, с. 261.

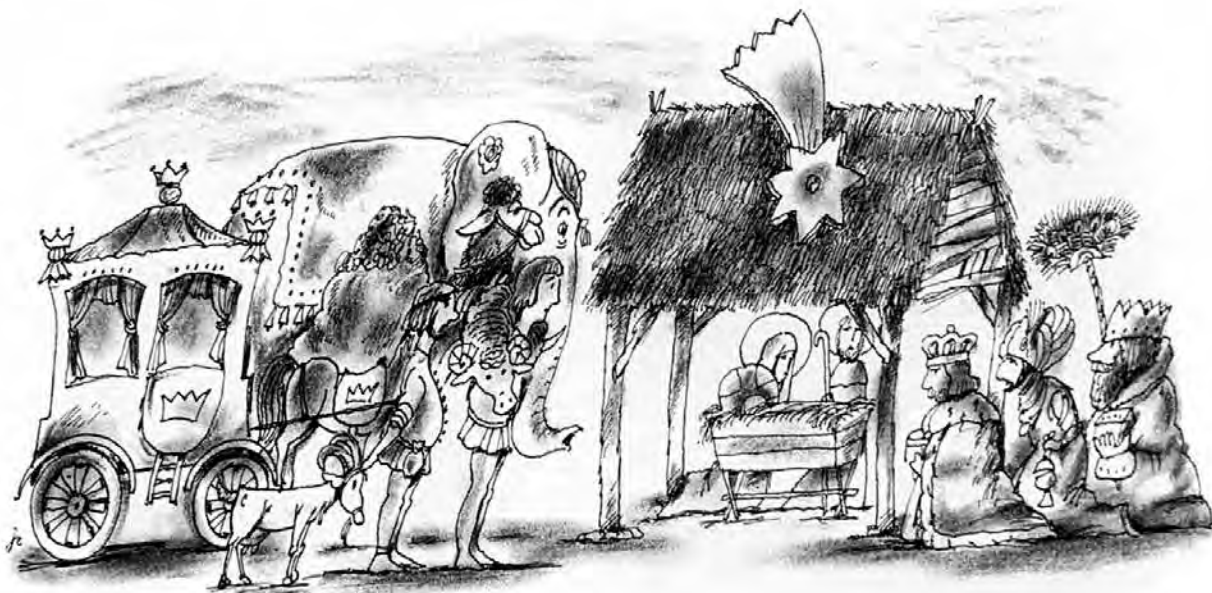
Овај мали шѣаѣар је у извесној мери синѣеза народне уметности. Њѣова конѣрукција је у складу са традицијом и прѣдшавља декоративну архитѣкѣонску конѣузију сеоских црква, ѿа чак и Вавела са обичном сѣеном.¹⁸⁾

Инспирација шопком односила се на два аспекта стваралаштва Виспјањског. Прво, епизодне драмске структуре, а друго – симболичке функције сценског простора. Текст шопке карактерише епизодна структура, која омогућава слободну размену ликова у складу са жељама творца. У току историје шопки, епизоде колада у мистерији ограничене су у броју и на њихово место дошле су нове сцене: секуларне, комичне и сатиричне. Виспјањски је прихватио ову структуру која му даје могућност слободне композиције мотива и служи му углавном за креирање панораме пољског друштва, као и за представљање његових моралних и националних проблема.

Идући стопама Виспјањског, у критици пољског друштва код Карола Хуберта Розтворовског (1877–1938), познатог драмског писца и композитра, усред многих његових драма налазимо и једну луткарску, *Сѣрашна деца* (1921), у којој представља апокалиптичну визију пропасти друштва које је оријентисано на поседовање ствари и потрошњу.

Можемо рећи да су у Пољској присуство шопке у друштвеној свести потврђивала књижевна деловања, док се континуација карактеристика вертепа у Русији одвија у машти савременог театролога. Али то није у потпуности тачно. Лутка као елеменат културе добила је место у уметности крајем деветнаестог века у целој Европи. Она је постала омиљена тема уметника Сребрног доба у Русији. Уварова о томе много пише у поглављу у коме даје информације о представи *Луткарски вертеп* у уметничком кабареу “Бродяча собака” (Пас скитница).

18) Leon de Schildenfeld Schiller, *The New Theatre in Poland: Stanislaw Wyspianski*. “The Mask”. A Quarterly Illustrated Journal of the Art of Theatre. Vol. two. Florence 1909–1910, p. 27.



Цртеж: Јан Зјелињски – Шопка из XVIII века

Представа по тексту песника Михаила Кузмина одржана је 7. јануара 1913. Режирао ју је Константин Миклашевски, сарадник Николаја Јеврејинова у његовом “Старом театру”, а наступили су посетиоци кабареа – глумци, песници и композитори. Назив представе изражава фасцинацију лутком као оном која изражава људске судбине (у зависности од надређених сила). Ипак, лутака у представи није било, са изузетком лутке Богородице са Дететом, коју је сашила глумица Олга Судејкина. Представу су играла људи у импровизованим костимима. Она се одиграла у простору кабареа, значи у подруму, што је било у складу са концептом вертепа као пећине. О томе је писао С. Ауслендер у часопису *Аполон*:

Приметио сам у зајради, да је сама топографија меситу извођења представе изазвала ушисак: подрум, узет као нека врста вертепа, пећине и својеврсно ушочиште; као шајно ме-

сто, одвојено од околне реалности (у случају “Пса скићнице” – из официјелне стварности, или у крајњем случају из нормативне уметности). Веома мали скучени простор сцене Судејкинове организовао је групо склониште – вертепову пећину украшену златним бојама, местом за скривање Богородице.¹⁹⁾

И додаје да су се током акције појавили Чаробњаци са даровима, вођени звездом, да је ђаво наговарао на зле радње Ирода, да је Богородица изашла из вертепа и села на магарца, да се чинило како се права мистерија одиграва под сводом тог сиромашног подрума. У исто време, у томе није било ничег дечје наивног.²⁰⁾

Чини се да су акције руских уметника имале универзални карактер, у egzистенцијалном смислу, а тек на

19) С. Ауслендер, *Театры*. “Аполлон” 1913, нр 2.

20) *Ibidem*.

крају биле су забава уметника окупљених у кабареу. У Пољској, текстови шопке, у то време, или чак и раније, коришћени су за националне циљеве, на шта указују патриотски мотиви у *Краковској шоици*, инспирисани делима Владислава Анчица *Кошћушко испод Рацлавице* или *Пољски Вишлејем* Луцјана Ридла (1904).

У пољском кабареу шопка је коришћена у друге сврхе. Задржавајући малу грађевину и интермедиијалну структуру из коледарске шопке еволуирала је у сатиричну шопку. Ретко је користила алегорију. Вратила се у директну службу, личну, сатиричну. Све ово десило се у Кракову, у кабареу уметника који се формирао инспирисан писцем Јаном Августом Кисјелевским, под називом “Зелени балончић”. Представа прве шопке одржана је у фебруару 1906, друге у фебруару 1907, треће у фебруару 1908, а четврте у јануару 1911. Последња, пета, постављена је почетком 1912.

Иницијатива постављања шопки у “Зеленом балончићу” родила се спонтано. Неки подстицај у том правцу могле би да буду и сатиричне парафразе шопке, објављене у часописима с краја XIX века (*Шиљци*, *Варшавска шоица*), као и већ поменута структура *Свадбе* Станислава Виспјањског (1901) и алузије на шопку које у њој постоје. Прва представа тог типа (лична сатира уз помоћ лутака), одржана је у позориштанцу Луја Лемерцијера де Новија (1830–1918), ова традиција остала је до нашег времена у форми енглеског телевизијског програма *Spitting image* (Пљување слика), емитованог од 1986. до 1994.

Са нашем сатиричном шопком били смо испред других земаља у секуларизацији структуре шопке/вертепа, као позоришта мистерија. Украјинци и Руси сачували су своју традицију и третирају је у складу са њеним религиозним духом. Посебно у Русији, где је неочекивано вертеп постао изузетно популаран, чак и међу повременим божићним луткарима. Разумљиво је, дакле, да је Ирина Уварова завршна поглавља књиге посветила свом стваралачком искуству као сценограф вертепа. Враћа се и на ранија питања о томе

зашто је божићна прича преживела углавном у луткарском вертепу.

Можда одговор треба тражити у историји религиозног позоришта у Русији, које се у великој мери развијало под утицајем Мохилевске академије у Кијеву. Тако је барем било у XVII и XVIII веку, када су на редовном репертоару позоришта Академије била два циклуса мистерија повезаних са животом и мукама Исуса Христа: Рођење и Пасија. Од тих тема, једино је Рођење прешло у руке народних уметника и у форми вертепа преживело до данашњих дана, подједнако у Украјини и у Русији.

У руском народном позоришту играле су се многе жанровске сцене, интермедија, али мало је било мистерија или хагиографских комада. Једини такав комад била је прича о цару Максимилијану и његовом сину Алексеју (необично деформисана). Вертеп припада украјинској традицији и, како пише Уварова, у Русију је дошао из Украјине. Иако су у Украјини биле познате глумачке представе за Божић, у облику пољских иродијада, очигледан је њихов утицај на руско народно позориште.

Многи божићни обичаји доспели су у Русију са Запада. Баш као и до Пољске. Уварова подсећа на још један – “облачење” јелке. Украшавање јелки није било практиковано у словенским земљама све до средине XIX века. Верује се да је тај обичај прешао из Немачке. У Пољској је популарно виђење да јелка подсећа на рајско дрво прекривено јабукама и другим орнаментима. Уварова показује другу верзију о пореклу празничне јелке, односно мајске гранчице, која је била предмет култа, као и многа друга стабла у паганским временима. Овај култ преживео је до данас, мада је у Пољској сишао на ниво обданишта, где деца певају песмице добродошлице зеленом гају:

Гајићу зелени,
Лепо украшени,
Црвеним тракама
Од предивних девојака...

А зима је тешка била,
И замрзла наша биља,
Али ми смо бринуле,
И биља смо набрале...

Као што је обичај “Лазарица” растајање од зиме, тако је “Гајић” добродошлица пролећу. Католички клер није се противио “Гајићу”, јер је нашао у њему поменуту идентификацију са рајским дрветом. Док је протестантизам, у време Лутера, водио борбу против паганског обожавања дрвећа и “мајско дрвце” заменио јелком, украшавајући је у временски другој димензији култа, значи током зиме и хришћанског Божића.

Промена објекта слављења широко је прихваћена, а декоративну и даровну функцију јелки оправдале су одговарајуће анегдоте. Једна од њих говори о томе како се после рођења Детета до јаслица приближило сво дрвеће да Му ода почаст, а само се једна јелка држала по страни. Она није хтела да повреди Дете својим иглицама. Исус је био дирнут тим гестом и обећао је јелки да ће за сваки Божић бити обасута поклонима. Без обзира на то да ли јелка замењује наше рајско дрво или нас подсећа на прастари пагански култ обожавања свих стабала, изгледа да је то само још један облик “дрвета живота”, који је овде поменут неколико пута.

Не мислим да смо на овај начин исцрпили тему о симболици божићних обичаја, у европским или само словенским димензијама. Много чињеница већ је дато. Чекамо нове интерпретације докумената који постоје, а ипак се још увек не помињу. С друге стране, верујем да ће даља открића да буду последица поређења.²¹⁾ Са-

мо из нашег огледа види се да традиција Божића има разне облике и тумачења. Јасно је, између осталог, да је заједничко у култури народних позоришта у словенским земаљама представљено у форми шопке, вертепа и батлејки. Ствар вредна пажљивих проучавања.



Цртеж: Јан Зјелињски – Ретабл

21) Упоредити студије о вертепу код Срба: др Миховил Томандл, *Српска позоришта у Војводини, I (1736–1867)*, Матица српска, Нови Сад 1953; Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокној доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970; Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1979; Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта, XVIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005; Радослав Лазић, “Вертеп – библијско луткарско позориште”, у: *Вертеп (приредио Зоран Радовановић)*, Конак, Владимировци 2010. – *прим. прев.*

Пише > Др Исидора Поповић

У ком је претинцу историје остао Јоаким Вујић?

“Слаб си, чемеран, јадан, но ревност
Све, што си народу дао, дао си бадава
С црном јоште штетом, трпећи много глад и оскудност
Бедниј Вујићу наш земља ти мека буди.”¹⁾

(Јован Ст. Поповић)

Повод тексту који следи јесте један од највећих јубилеја у историји српског позоришта. Стихови којима отпочињемо, међутим, нису слављенички. Напротив. У одређеном смислу пригодни, нажалост, јесу. И актуелни, мада су временски прилично удаљени од нас. Њима је, наиме, смрт Јоакима Вујића “ожалио” Јован Ст. Поповић. Исписао је та четири стиха о Вујићу као концепт, а целу песму никада није довршио. Овде је можда занимљиво напоменути и то да је у Стеријином рукопису уместо полустиха “С црном јоште штетом” првобитно стајао полустих — “Јоште си црн”. Тај, старији полустих, доцније је ауторовим рукописом прецртан и

1) Цит. према Рукописно одељење Матице српске: Јован Ст. Поповић, *Стиховиворенија за групу часић Даворја/ Најшиши/:* Јоаким Вујић, М.9422.

преправљен. Написан у даху можда је и могао остати. “Јоште си црн”, могло се и пре, и дуго, предуго после те 1847. рећи за Јоакима Вујића, “славеносербскога списатеља”, помало патетично, али не без покрића називаног и “оцем српског позоришта” и “српским Тесписом”.

* * *

Ево подсећања:

Уторак, 12/24. августа 1813. Пешта, позоришно здање Рондела. Те вечери одиграна је “рачка” представа *Крешталице*, посрбе Јоакима Вујића, према предлошку Августа Коцебуа²⁾. У представи су играли професионални глумци Друге мађарске позоришне

2) У недељу, 10/22. августа 1813. на плакату Мађарског позоришног друштва за представу *Angyal Bandi*, најављено је и ово: “У уторак то јест 24. августа у Мађарском позоришту, по милостивом одобрењу Високог краљевског намесничког већа, једна рачка дилетантска дружина, у корист Института сентандрејске рацке препарандије извешће на рацком језику једну позоришну игру у три чина под насловом *Крешталица (Папарај)*”. (Kalman Bor, *A szerb színjátszás kezdetei és Pest-Buda: Szomszédtság és közösség*, Budapest 1972, 167–202; цит. према: Б. Ковачек, П. Марјановић, Д. Михаиловић, Д. Рњак, *О шањарском делу Јоакима Вујића*, Нови Сад 1988, 73).

дружине — Иштван и Јулијана Балог, декоратер Тома Фехер, те ђаци учитељске школе у Сентандреји — Јекатарина Давидовић, Јефтимиј Стојадиновић, Стефан Дилбер и Петар Трифић, као и сам Јоаким Вујић. Била је то **прва световна, грађанска и јавна представа на српском језику**, прекретна тачка, дакле, у целокупној дотадашњој нашој позоришној историји, дуготрајној, али у смислу континуитета и те како разломљеној...

Највише података на основу којих је донекле могуће реконструисати како је представа изгледала оставио је сам Јоаким у првом издању *Крешћалице*, објављеном у Будиму 1814. Тако су у попису лица наведени глумци који су та лица тумачили — Екатерина Давидовић појавила се у улози Пелагије Жеравичке, Јулијана Балог играла је њену службеницу Кату, Стефан Дилбер био је “старац Бошко Павич, бивши трговац”, његовог старијег сина Јоакима играо је Јефтимије Стојадиновић, млађег сина Тома Фехер, док се у улози роба Ксурија нашао Петар Трифић. “Један стари рибар”, стоји у Предговору, “био сам ја списатељ...”.

Међу доста различитих, мање или више утемељених претпоставки због чега се Вујић одлучио да баш извођењем *Крешћалице* отвори ново поглавље српске позоришне историје, кључним се чини она коју је пишући о пештанској представи од 24. августа 1813. изнео Алојз Ујес. *Пајатаја* је, наиме, у то време у Рондели играла и Мађарска позоришна дружина, те су за представу већ постојали готови костими, декор, реквизита, као и увежбана музика, речју читав пропратни позоришни механизам. С друге стране, Вујић је и раније вероватно гледао више различитих изведби овог комада, први пут још као студент у Пожуну, где је *Крешћалица* извођена 1794, а касније вероватно и у Бечу, Пешти и Будиму, те му је она и са театарске стране била блиска. Најзад, Коцебуова драма *Der Paragoi*, штампана у Лајпцигу 1792, посве је репрезентативно дело свога времена! То је текст оивичен снажним етичким оквирима, који покреће ондашња актуелна питања, од којих је свакако најупадљивије питање слободе, њеног оду-



Јоаким Вујић

зимања и враћања, посве јасно оличено у једноставној и разумљивој метафори птице у кавезу.

Оваквих упоришта у *Крешћалици* срећемо још. На пример, већ у самом повоју домаће драмске литературе у *Терјовцима*, *Злом оцу и неваљалом сину* и *Благодарном сину* Емануила Јанковића, начета је проблематика обавеза према породици, у првом реду деце према родитељима. Идеализована приврженост породици, доведена готово до плачевне разнежености, један је од основних оквира и у *Крешћалици*. Као што је то био случај и у комаду *Фернардо и Јарика*, рађеном према предлошку Карла Екартсхаузена, и *Крешћали-*

ца се, истина нешто дискретније, осврће на тематику ропства, а магловито кроз лик Пелагије Жеравичке (у Коцебуовом изворнику то је леди Амалија) дотиче се и питања еманципације жена, што опет у потпуности кореспондира са духом епохе. Колико год да у својој основи покреће сложена питања, *Крешталици* је сасвим једносмеран, једноставан и крајње непретенциозан комад, утемељен на стилизованом сучељавању добра и зла, где након свих препрека врлина надвладава порок, чиме се формулише крајње, дубоко просветитељско “наравоученије” комада. Управо такве, експлицитне, лако схватљиве моралне поуке основни су квалитет који, нарочито у корпусу “друштвених комедија”, опредељују Јоакима за њихово адаптирање и извођење.

Представа *Крешталици* доживела је приличан успех, а пропраћена је и приказом у једином ондашњем српском гласилу — *Новинама сербским из царствијушчега града Виене* (у броју 12, од суботе 16/28. августа). Рецензија пештанског дописника *Новина сербских* није обимна, а како у времену и културном контексту из којег долази представља прави раритет, овде ће бити наведена у целости:

“С великом радостију соопштавамо читатељем нашим да је 12/24-га августа содружество једно ученика гимназије пештанске веселу игру г. Јоакимом Вујићем с немцаког преведену под именом ‘Крешталици’ у Пешти у Маџарском позоришту *сербски* представило. Содружество је игру ову, с особитом радостију и великим восклицанијем присуствујушти овде многочислени зритеља, тако дало да је цела скупштина вече ово весело и задовољно провела. Но Содружество је ово, млади и нежно подрађени плодова и отрасли србски, толико више похвала достојније што је претпријатије њиово из самога благородног чувствованија истицало, из срца за добро всенародње гинућег происходило: што је оно сиреч целиј приход игре своје училиштам препарандијским Ст. Андрејским предало. О, да би игра ова претеча и претказаније била да ће се вкус Сербља развити — чувствованија милог рода нашег облагородити; чувствованија којима општеј ползи да

жертвује и со тим инутрење и вњешње достојинство и цену своју подигне и укрепи!!!”

* * *

Уколико је тај 24. август 1813. базичан датум целокупне српске позоришне прошлости и један од њених најизразитијих граничника, Јоаким Вујић је (не само због *Крешталици* већ и због целокупног пређашњег и потоњег ангажмана када је реч о театру и српској драмској књижевности) неодвојиви и неприкосновени чинилац домаћег позоришног идентитета, онај “камен што га градитељи одбацише, и /он/ постаде камен угаони”.

Вујићев целокупни позоришни и књижевни систем, превасходно просветитељски детерминисан, комплетнији је и комплекснији но што се то понекад чини... Најпре треба нагласити — публика и књижевна, а нарочито она позоришна, представља центар и неприкосновену светињу тог стваралачког система! Све што је Вујић урадио у разним аспектима наше културне, а пре свега позоришне прошлости, а чега свакако није мало, морало је бити “вразумително”, “полезно”, “поучително”, “увеселително” и “наравоучително” његовој публици.³⁾ Упркос свим оспоравањима која је доживео, а која су га у великој мери и надживела, ова необична, помало и трагикомична личност трасирала је и развила пут српске театарске културе, извршивши утицај и на развој домаће драмске књижевности. Чини се да је томе у пресудној мери допринело управо оних пет кључних начела његовог књижевног и позоришног програма, од којих није одступао никада, плаћајући почесто превисоке цене, које су му одређивали и савременици и потомци.

Вујић је крајње контроверзна личност, око чије појаве и дан-данас стоји премного недоречености и нејасноћа. Одиста су ретки они о којима је изречено

3) Ове квалификативе употребљава сам Јоаким у својој аутобиографији и они се могу сматрати својеврсним кључем у тумачењу целокупног његовог књижевног и позоришног програма. Уп. *Јоакима Вуича славено-сербског сисаишеља Живошћоописаније и чрезвичайна његова приклученија во краище собственном руком његовом сисисана /.../ у Карлштадту 1833, IX.*

толико оштрих и беспоштедних судова. Етикетиран је свакако и којекако — као “лажац”, “хвалисавац”, “усијана глава”, “сакалуда”, “млатипара”, “чанколиз” и “прљави памфлетист”, као “руска ухода”, “творец лудих списанија”, “пискарало и шкрабало”, “један од најлошијих шмираната и дрљала”....

Упркос томе што су га проучаваоци српске позоришне и књижевне прошлости у последњих неколико деценија у великој мери ситуирали на место које му је предуго ускраћивано а које му, ако ни по чему другом, а оно по праву првенства несумњиво припада, што је чак у другој половини ХХ века поново “стигао кући”, на сцену, око Вујића је још увек превише загонетки да би се доносио дефинитиван, меродаван суд о њему и његовом делу.

Једно се ипак може устврдити несумњиво и без икаквог остатка: основа стваралаштва Јоакима Вујића је креирање позоришта! Све друге његове активности или су успутне, плод једног лутајућег, радозналост, до крајности несрећеног и раз(л)ућеног духа, или потчињене том првом и најузвишенијем од свих Јоакимових циљева. Или пак оба. То је посебно уочљиво када је реч о његовом, за оно време и оне прилике, прилично обимном драмском опусу. Познато је да је иза Вујића остало 28 драмских текстова, од којих је данас сачувано 17. Оно што се може означити као константа овог дела Вујићевог опуса јесте његова изразита театарска оријентација, први пут на тај начин и у тој мери дефинисана и устоличена у нашој дотадашњој посве скромној, тек зачетој драмској литератури. Драмски корпус који је преводио, адаптирао, посрбљавао, Јоаким Вујић је очигледно бирао на основу два кључна критеријума — руковођен укусом и законитостима водећих европских сцена свог времена с једне, и потребама домаће позоришно сасвим незреле публике, са друге стране. О томе врло јасно, већ је речено, сведочи и сам пример *Крешталице*.

Добро је познато какав је европски театарски феномен и колико жива позоришна материја током читавог ХХ столетја био омиљени Вујићев драмски писац, Август Коцебу. У том смислу постоји и једна врло

занимљива статистика: са својих 211 комада, Коцебу је у бечком Бургтеатру у периоду од 1790. до 1898. игран 3.656 пута, у Берлину од 1786. до 1885. извођено је 130 његових комада на укупно 3.244 представе, а за време Гетеовог управљања позориштем у Вајмару од 1791. до 1817. на тој сцени више је игран Коцебу него Гете и Шилер заједно. Чак до 1870. он је и убедљиво најизвођенији драмски писац позоришта у Манхајму.⁴⁾ Јоаким је, дакле, имао и те како развијен осећај за позоришну актуелност.

Окрећући се у својим изборима страних предлога углавном популарним, али у књижевном смислу не и врхунским европским драматичарима, Јоаким је често карактерисан као човек спорног, нерафинираног укуса, а овакве оцене немало пута изрицане су неумерено. Није спорно да су предлошци које је Вујић бирао, у најмању руку, били сасвим скромних (пре свега књижевних) домета. Могуће је и да су таквим изборима делимично доприносили и његово готово манично сваштарење и својеврсни хаос (у коме је ипак до краја некако успео да опстане)... Оно што се у тумачењу таквих избора чини много важније од питања да ли је и колико укуса имао Јоаким Вујић, јесте његова несумњива интуиција да ће дела уметнички маргиналнијих, али популарних драмских писаца његовог доба бити прихватљивија и ближа (позоришној) публици коју је тек требало створити. С тог аспекта, Јоакимови избори и више су него утемељени. Треба истаћи још један врло важан детаљ — у просветитељском проседеу Вујићевих претходника на пољу српске драмске књижевности (а ту мислим првенствено на Емануила Јанковића и Доситеја Обрадовића) драма је пре свега литерарна врста, она је штиво за читање, не за сцену. Свест о потреби оживљавања драмског текста у позоришној представи у знацима постоји, али она је код Јанковића и Доситеја до те мере магловита и замућена, да се о њој једва

4) Уп. Страхиња К. Костић, *Новине српске о појави и развоју Коцебуа*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXVI/2, Нови Сад 1978, 185-203.



Крешталица,
насловна страна
првог издања,
Будим (1814)

и може говорити. Јоакимов читав драмски опус (а нарочито онај који можемо одредити као “веселе игре” и “друштвене комедије”, којима припада и *Крешталица*) први је у нашој култури сасвим и без остатка окренут сцени, театру, који је саздан од живог позоришног ткива. У том, позоришном потенцијалу комада, Вујић је између осталог пронашао и делотворно васпитно средство које је различито у односу на Јанковића и Доситеја углавном у оној мери у којој се “разилазе” књига и сцена.

* * *

Готово је опште прихваћено становиште да је Јоаким у својој театарској мисији повлађивао укусу најшире публике, да је и сам припадао таквом корпусу људи, те да су стога баналност и прозаичност основна мера његовог књижевног и позоришног израза. Понекад, а у то нас уверавају и извори из књижевне и позоришне историје, и јесте било тако. У том смислу карактеристичан је опис једног извођења Вујићевог *Шнајдерског калфе*, у Темишвару 1824. Сведочење је “из прве руке”

и нема разлога да се (и поред познатог анимозитета “сведока” према Вујићу) у њега сумња... Представу је гледао Димитрије Тирол, који у једном од својих писама Вуку Караџићу о њој каже и ово: “Кад су играли *Сесиру из Ирија* [комад је први пут игран под тим називом, *џрим. И. П.*], то сам био и ја у Театру, и могу вам казати, да су Дилетанти веома добро играли; него се он [Вујић, у улози Гаврила Скакавца, *џрим. И. П.*] сувише криво, па то још није доста, него се у Трећој сцени у чакшири попишао па тако на поље изашао, да с попишаним чакширама ролу своју изговори. Зато су га многи изобличили, и саветовали му, да више комедије у Темишвару не прави.”⁵⁾

Треба имати у виду, међутим, да је најизразитија улога Јоакима Вујића била не толико у култивисању, колико у стварању позоришне публике! С друге стране, међутим, уз све баналности, у драмском опусу Јоакима Вујића среће се и један једноставан, готово детиње наиван, али у основи просветитељски проседе, формиран у контексту уверења да “где нема просвештенија, тамо нема ничег, ни славе, ни украшенија каквога, него је сама темност, и мрак, и мука и варварство”.

Чини се да је тешко пронаћи ваљан аргумент на основу кога би се могло устврдити да је Јоакимово интересовање за позориште било изражене интелектуалне природе. Можда и ризикујући огрешење о Јоакима и његову основну мотивацију у креирању српског театра, усуђујем се да устврдим да је његова позоришна мисија била више интуитивне, а мање интелектуалне природе. Интелектуална елита наше позоришне прошлости оног доба биле су личности попут Јована Стерије Поповића, Атанасија Николића, на пример, или доцније Јована Ђорђевића. Вујић у извесном смислу не припада том корпусу, али он се, опет без страха, може означити као најаутентичнија позоришна појава коју смо имали! Јоаким је много боље осећао сцену него што је осећао живот и његове би путеве, несређе-

5) Димитрије Тирол – Вуку Караџићу, 24. јун 1824, *Вукова џрејиска IV*, Београд 1909, 570.

не, хаотичне до бизарности, а опет некако у свом том хаосу прихватљиве и заокружене, сцена савршено трпела. Они су много теже, чини се, опстајали у животу. Могло би се чак рећи и то да је Вујић, барем онолико колико га је стварао, и живео театар. И да је у томе, подједнако као и у свему осталом, заиста јединствена појава наше театарске културе. Такав се утисак може стећи не само увидом у његов позоришни опус већ и читањем његовог, у смислу животне логике, повремено потпуно “измештеног” *Живописањанија*... Ако бисмо овакво становиште хтели да документујемо једним пластичним примером из Јоакимовог драмског опуса, можда би најупадљивија потврда била баш у самој *Крешћалици*. У поступку посрбљивања, Вујић је главној личности комада (и једном од основних носилаца позитивних животних начела) одредио своје име, док је хероина (леди Амалија из изворника) понела име његове супруге Пелагије. Старог Рихарда Вестерланда из Коцебуовог предлошка Вујић је преименовао у Бошка Павића из Баје, одакле му је био отац. У тексту се помиње и Бошкова супруга Јевра, мајка Јоакима Павића, која носи исто име као и Вујићева мати...

Треба рећи и то да поједини Јоакимови комади, а то нарочито важи за она права и пунокрвна комедиографска дела из његовог драмског опуса, чак и данас, после два века, могу имати много сценског шарма. Тај чисти комедиографски корпус (јер у Вујићевом опусу се, у складу са епохом из кога тај опус долази, могу препознати две врсте комедија, најшире речено “друштвене комедије” и “веселе игре”) стигао је до нас у значајној мери окрњен и садржи тек четири комада. Хронолошким редоследом то су: *Љубовнаја зависитијез једне цицелеле, Слейиј миши, Доброгешелниј дервиши или звекејшуша кайа* и *Шнајджерскиј калфа*. Од ова четири комада *Слейиј миши* чини се најуспелијим — он је у драматуршкој обради Петра Марјановића и режији Жељка Орешковића, уосталом, добио и своје извођење у другој поло-

вини XX века⁶). Огромне су могућности које “уживо” може да пружи овај комад — он је од самог почетка толико доследно вођен у једној отвореној форми чисте игре, да у том контексту чак и до крајности наивни преокрети имају неке посебне дражи, имају радост и неспутаност дечје маште... О израженом позоришном потенцијалу Вујићевих “драматических сочиненија”, о његовој способности да “гледа стварност очима сцене” врло је аргументовано писао Јосип Кулунџић, који је једном језгровитом оценом посве јасно валоризовао Вујићево могуће место и у савременијем театарском окружењу. “[...] Јоакима треба”, вели Кулунџић, “у првом реду *ијрајити*, у пуном значењу те речи. Представа мора бити игра [...]”⁷).

Да је барем део Вујићевог опуса игрив и у савременијем позоришном окружењу сведоче и неколике поставке његових комада у другој половини XX столећа, пре свега сценска целина *Театар Јоакима Вујића* у режији Владимира Петрића, премијерно приказана у Атељеу 212 13. новембра 1958. Могло би се рећи да је та представа значајно ревитализовала интересовање позоришне јавности за Јоакима, а неки од комада су и екранизовани. Јоаким се у другој половини XX века вратио на сцену не само као “створац лудих списанија” (иако је у контексту у којој је изворно изречена, ова оцена била врло пежоративна, не користим је као такву. Напротив!), већ и као драмски, позоришни јунак. Ту позицију он јесте добио још 1899. на сцени Народног позоришта у Београду, када је играна *Ајошеоза Јоакиму Вујићу* Милорада Митровића, али она је учвршћивана и касније, на пример у драмама Павла Васића (*Прикљученија Јоакима Вујића*), Добривоја Илића (*Јоаким*), Виде Огњеновић (*Како засмејатијез јосиога*)...

У сваком случају, новије време је, како у науци тако и у позоришној пракси, у знатној мери преиспи-

6) У сезони 1972/73. *Слейиј миши* је у Српском народном позоришту постављен заједно са Вујићевим комадом *Најражденије и наказаније*.

7) Уп. Јосип Кулунџић, *Јоаким и сцена, Сцена. Часопис за позоришну уметност*, год. IV, књ. I, бр. 1, Нови Сад 1968, 3.

тало и ревалоризовало место и значај Јоакима Вујића у српској културној прошлости.

Да је тако, врло јасно сведочи и достојно обележаваће 175-годишњице прве позоришне представе у Срба — Вујићеве *Крешћалице* из 1813, које је “пало” у 1988. годину... Те године је, рецимо, “за сећање на Вујићеву *Крешћалицу*, прву српску јавну позоришну представу” штампана вредна научна публикација *О тхеатарском делу Јоакима Вујића*, чији су аутори др Божидар Ковачек, др Петар Марјановић, др Душан Михаиловић и др Душан Рњак и у којој је прецизно и акрибично анализиран и ревалоризован комплетан (сачувани) Вујићев драмски опус. Овај значајан јубилеј је пре четврт века пропраћен и великом изложбом у Српској академији наука и уметности “Позоришно стваралаштво Јоаки-

ма Вујића” и у сваком смислу репрезентативном истоименом публикацијом др Алојза Ујеса.

* * *

Начин на који ће бити обележена 200-годишњица *Крешћалице* (и бројна значења која тај јубилеј има) умногоме може да одговори на питање постављено у наслову — у ком је претинцу историје (заправо) остао Јоаким Вујић? Нека ми у покушају формулисања одговора (барем привременог) на то питање буде дозвољен један крајње лични доживљај. Пре неколико година пролазила сам самим центром Београда, Улицом кнегиње Љубице. Поглед ми забаса у једну споредну улицу, слепу колико се сећам, у којој је најупадљивији објекат био препун контејнер. Прочитам таблу с натписом улице. Јоакима Вујића. “У самом центру”, помислим. У самом центру — ипак и на маргини.



Сцена из представе
**Награжденије и наказаније/
Слепиј миш**
(Ј. Вујић, П. Марјановић,
Ж. Орешковић, СНП, 1973).



Refresh *

* Године 2015. Сцена ће обележити пола века излажења. Наредни бројеви часописа доносиће текстове као избор из више од 6500 објављених написа. Критерији евалуације могли би се подвести под субјективну фразу 'Неко се (ипак) сећа'.

Пише > Др Драгољуб Влатковић

Натуралистички комад Бранислава Нушића “Иза божјих леђа”

Далеко од власти, калдрме и правог живота

Приредила > Александра Коларић

Комад *Иза божјих леђа* [...] Бранислава Нушића имао је, попут његових других дела, занимљиву историју и трагичну судбину. Најављиван још у првим годинама овога века (под именом *Палилулска стратегија*), најпре је објављен као приповетка “Палилулски роман” (1905). Приказан је тек у септембру 1909. на сцени Народног позоришта у Београду. Но, за време Првог светског рата рукопис овог комада је изгубљен и остао необјављен све до наших дана. Штампан је први пут 1964, поводом стогодишњице пишевог рођења, реконструисан и рестауриран на основу преписаних улога, које су, срећом, сачуване у Архиви Народног позоришта у Београду.

Без сумње, најважније питање у вези с овим комадом јесте – како је дело настало, тим пре што то није објашњено приликом његовог објављивања. И овом приликом треба истаћи да се наш велики комедиограф, и поред своје богате инвенције, при стварању фабуле за своја драмска дела често користио литературом и лектиром – делима других писаца, а понекад и ранијим



својим остварењима. Тако је Нушић, као Шекспир или Гогољ, “позајмљивао” сижее и за таква своја дела као што су: *Народни посланик* (Нушићева прва комедија по сижеу веома је слична необјављеној и недовршеној комедији Косте Трифковића *Силом посланик*, а доста наличи и на комаде *Новинари* Густава Фрајтага и *Манжоа* Октава Фељеа), *Обичан човек* (толико је ова шала слична немачком комаду *Позајми ми жену* Хорста да се један наш критичар у сарајевском листу *Народно јединство*, 1919. године, питао да није можда овај писац “преписао” Нушића), *Госпођа министарка* (пре Првог светског рата у једном београдском листу штампан је фељтон под истим насловом и са веома сличном садржином). И тако даље.

[...] Наговештаји и већ готови мотиви неких Нушићевих комада могу се наћи и у његовим ранијим делима. Тако је, на пример, још 1882. године у једној политичко-сатиричној песми опевао народне посланике (“духове без памети”), отприлике онако као што је описао Јеврема Прокића. И поступак инжењера Павла Марића (учинити се “покојником” да би се разобличили “пријатељи” и читав један друштвени поредак) у маломе је описан у Нушићевој мало познатој, али значајној приповеци *С наличја*, објављеној још 1886. И комедија *Предговор*, играна 1930, настала је на основу приповетке објављене још 1908. Да не набрајамо даље; и познати мали комад *Два лойова* у ствари је епизода из хумористичког романа *Ојштинско дете*.

Нушић је комад *Иза божјих леђа* најавио под именом *Палилулска трагедија у Годишњаку Народној позоришћа* у Београду за 1900–1903. Иако је књижевник и позоришни критичар Риста Одавић у свом часопису *Нова Искра* 1904. године критиковао управу Позоришта што није одржала обећање и изнела на позорницу *Палилулску трагедију*, највероватније је да Нушићево дело није било ни написано и није могло бити ни приказано. На такав закључак нарочито наводи чињеница што је Нушић овај свој комад најпре обрадио у облику приповетке “Палилулски роман”, објављене у једном ма-

ло познатом београдском листу 1905, и што се 1908. и 1909. године у написима о Нушићу (*Београдске новине*, 8. фебруар 1908, *Пролеће*, бр. 1 за 1909) говори да писац још ради на том делу [...]. Тако се Нушићев комад *Иза божјих леђа*, за разлику од других његових позоришних дела насталих у том периоду (*Свешћ*, *Хаџи Лоја* и др.), “порађао” читаву деценију, да тек у лето 1909. буде готов и у септембру исте године доживи премијеру.

Комад *Иза божјих леђа* настао је на основу приповетке “Палилулски роман”. Да је настао баш на основу ове приповетке, не треба много ни посебно доказивати. И основна идеја, и већина догађаја, и готово све личности – све је до танчина обрађено и разрађено у приповеци. Једино је крај комада (расплет) нешто друкчији (у приповеци Нушић није писао трагедију, већ “роман”). Интересантно је, и тај трагични завршетак овог комада има својих извора и сличности с једном другом Нушићевом приповетком – “Крвава драма на Дорћолу”, објављеној у *Полицици* 1906, у којој се жена због неверства кажњава. Према томе, Нушићево дело *Иза божјих леђа* настало је на основу двеју прича, само је основни заплет комада, понављамо, готово у целини описан у првој приповеци.

Како, осим тога, комад *Иза божјих леђа* може да наведе на помисао да је настао по угледу на дело Максима Горког *Нагну*, није наодмет упоредити приповетку (којој у поднаслову стоји “Истина из београдске Палилуле”) с комадом. То ће бити неопходније и интересантније тим више што неке личности (Патролџија, Мађар Јанош, који као Палилулац слави слави и др.) нису ушле у комад, а друге су накнадно унесене (лопов Куропаткин и др.). Исто тако, у приповеци има много више хумористичко-водвиљских момената. Због свега тога, а првенствено зато што је Нушићев комад нека врста драматизације и што је ова приповетка веома мало позната (за њу није знао ни приређивач комада, нити је она штампана у Нушићевим *Сабраним делима*), треба рећи нешто више о томе како је настао комад *Иза божјих леђа*.

Као што смо напоменули, у приповеци се појављује патролција Милисав, којег нема у комаду. За разлику од других становника ове “проклете авлије”, он је “красан човек”, дошљак (вероватно из ужичког краја), који се није умео снаћи у београдској и грађанској средини. Једини циљ му је да стекне мало пара, макар 200 гроша, па да отвори радњу с ужичким производима. “Колико се пута ноћу, [...] патролирајући при лепој месечини, наслонио на какав плот па идеалисао о својој жељи. Замишљао мали дрвени сандучић, сав унутра тапетован илустрованим новинама, па рафови пршута, на тезги тек начета табла качкаваља, у ћошку мала качица кајмака и до ње цак са пасуљем. Па онда мало сланинице, па клековаче, па шљивовице и две-три флаше које само грлом вире из шафоља пуног ладне воде. Ах, боже, како би то лепо било!” Томе је, међутим, била противна његова жена, госпа Сојка, јер је боље, како каже, да “знаш шта је твоје”, тј. да прима месечну плату. Да је боље имати радњу него бити “платежни”, говорила је, сви би чиновници оставили државну службу и отишли у трговце. Али, то није био прави разлог. Зли језици су говорили [...] да Милисав као патролција никад није ноћу код куће, а као “ужички производ” ноћу би био код своје куће. Није нам јасно зашто је писац изоставио ову личност из свог палилулског “калеидоскопа”, јер би патролција, по својим позитивним особинама могао да буде пандан другим ликовима, а могао је постати нека врста Горковог просјака Луке, личности кроз чија уста говори сам писац.

Бабица Фрау Ленчи (у причи Ефимија Почекова), која је од детињства удовица, у комаду има занимљивију и значајнију улогу него у приповеци. На изванредан начин она “заплиће” радњу и чини зла људима. На тај начин се свети свету за зла која су јој нанета. Писац ни у приповеци ни у комаду не каже шта јој је у животу учињено, па тиме није довољно мотивисао њене поступке. По неким особинама она је нека врста нове Персиде (из *Прошекције*) и веома је занимљив лик. Ни ранија ни наша данашња критика нису то запазиле.

Има извесних разлика и у сликању господина Милета, бившег практиканта. У комаду као да је писац хтео да сачува његову тајанственост, а у приповеци он се приказује као тобожња “политичка жртва”. Писац га није окарактерисао неком маркантнијом цртом ни у причи ни у комаду.

У драми се не појављује, а у причи описује још један становник “Нојеве лађе” газда-Томиних квартира у Палилули. То је Паја шкембар, од кога смрди цело крило зграде и кога су се веома бојали многи његови суседи. Писац га је у комаду изоставио вероватно зато што му се учинило да би био излишан поред још једног касапина (Сима), који је један од главних јунака.

Своју приповетку приликом прераде у позоришни комад писац је највише мењао када је описивао главне личности – Симу касапина, Јову шустера и њихову заједничку жену Јулу. Чак је од једне сентименталне приповетке, каква је у основи била прича “Палилулски роман”, направио праву трагедију у којој главна јунакиња гине. Међутим, у приповеци писац описује како бивши муж добровољно служи своју некадашњу жену и њеног новог мужа.

Сматрамо да писац није требало да изостави делове приповетке у којима описује ранији живот и удају Јуле за првог мужа, шустера Јову. Могао је, макар у облику нечије реплике, да изнесе. Јер, то је најлепши део овог “романа”. Ево једног његовог фрагмента:

Јула Симе касапа преудала се за Симом. Најпре је била жена Јове шустера и поживела с њим једну пуну годину па није могла више да издржи. Развенчала се.

Њена мајка Софија “бединерка”, однеговала је и очувала своју Јулу лепо, па је мислила и лепо да је уда; али луда, млада Палилулка заљубила се у Јову шустера. А заљубила се зато што је лола, што уме да лумпује, што уме да пева, што уме да игра, што полудеше све Палилулке за њим. Кад хоће да лумпује, оде право код Гинића, преко пута Новог гробља, па тамо почне, док му се разигра шустерско срце, док винце не удари у лице, не натуче шубару на око, забоду за појас онај

криви шустерски нож, којим се секу ђонови, метне у цеп од иберцига два, три па и четири калупа, ако би, не дај боже, дошло до туче, па узме Цигане и крене у Палилулу. Па не иде путем којим и људи и трамвај иду, него се спусти крај ћуприје, те удари оном пољаном изнад Панђелине циглане, па кад буде насред пољане а он почне:

Разболе се, јадо,
Јово момче младо.
На мајчину крилу,
На сејиној руци.
Питала га мајка:
“Шта те боли, Јово?
Шта те боли, сине?”
“Прођи ми се, мајко,
Мене боли глава,
Хоћу умријети,
Нећу пребољети.
Укопај ме, мајко,
Крај Јулина стана,
Где но Јула спава...”

Па онда падне у севдах, у тежак севдах, повади оне калупе из иберцига и почне њима да се баца, те прште палилулски плотови. Псују га газде кућа, лају палилулски пси а тамо доле, из једног капицика, ви-ре црне очи Јулине а из очију сја задовољство што тај лола, кога сви грде, воли њу.

А Софија “бединерка” противила се тој љубави. Она баш “бединује” у великим кућама и упитала се за савет код најбоље господе, па сви су јој казали: “Ако је пијаница, кажи кћери да га се чува, кајаће се.”

Тако Софија “бединерка” говори сваки дан Јули, али куд ћеш ти да расхладиш заљубљену младу Палилулку.

Па и удала се и – покајала се.

Све је лепо било и свадба весела и младожења весео и млада лепо изгледа и сватови расположени.

Али прођоше први дани, први медени дани, а Јова поче и овако жењен да пева оне исте песме, да забада

шустерски нож за појас, да лупа плотове калупима и да се прати Циганима.

Јула на то није мислила, она је мислила он то само за њену љубав ради. Софија “бединерка” слутила је то, па сад ћути само, не помиње ништа, чека кад ће Јула да јој се потужи.

Па већ што пије ништа, него не ради, а оно мало што заради оде у кафану. Оно што имају у кући донела је Јула, а ништа нису приновили. Ето баш им “фиранге” требају.

“Не могу да ми завирује сваки кроз прозор”, вели Јула.

“Море, нек завирује”, вели Јова, “ја знам да је моја кућа поштена па ако завири, нема шта ружно видети.”

Најзад, Богом му просто то, него сад поче да изостаје по читаву ноћ па га у зору доведу мртва пијана, те и није за какав посао.

Једанпут два дана и две ноћи није долазио а бар да је оставио трошка. И Јула је сирота гладовала и није хтела мајци да се пожали.

Кад га трећег дана доведоше пијана, уморна, истрошена а она га пусти да се испава, па онда трезном узе говорити да то тако не иде. Бризну у плач и кад му рече да је два дана гладовала, њему се ражали па покупи сав свој алат и однесе га негде да прода па да јој купи меса и брашна, нека скува и нек умеси, да јој се само извини што је оставио два дана без ручка.

И продаде алат, али и остаде у вароши, па не дође ни те ноћи ни сутрадан, а то би већ био четврти дан Јулиног гладовања. Толико већ није могла да издржи.

Преломи се, оде мајци и пожали се.

Софија “бединерка” је мирно саслушала. Знала је она шта све ради Јова, знала је она и како пати Јула, али је чекала да јој се сама потужи.

Кад јој рече шта је јуче учинио, “бединерка” се плесну шакама:

“Па зар и алат продао, црни син, па чиме ће сад да ради?”

“Не знам”, вели Јула, “како год ти кажеш, тако нека буде.”

“А шта би ја имала друго да кажем до оно што сам увек говорила, али нисам имала коме. Ако мене слушаш, а ми ајдемо у квартал па да узмемо жандарма и да дигнемо твоје ствари. Има у мојој соби места и за тебе.”

“Како ти кажеш, мајка”, вели понизно Јула.

И дигоше се, па таман отпочеле да збирају и пакују ствари у велики шарен сандук Јулин, а наиђе Јова.

“Шта то радите?”, упита их.

“То што видиш!”, вели строго Софија “бединерка”, “ако теби није до твоје жене, мени боме јесте до моје ћери.”

Јова задрхта и наиђоше му сузе... “Па зар тако...”, поче узбуђеним гласом, “...ако сам... овај... нешто и погрешо... људи смо... па зар тако?”

Ћути “бединерка” а ћути и Јула, гледа у земљу и ради свој посао. Не сме да дигне главу, да се не би погледом срела с њим.

Јова се наслонио на довратак, мисли, гледа једну, гледа другу па ће опет почети: “Ја мислим, људи... смо.”

Нико му не одговара.

“А... овај... то сасвим Јула оће да иде од мене?”, наставља после дугог размишљања.

“Сасвим, дабоме”, избрецну се “бединерка”, “ни си ни био за женидбу; кад си тео да ти жена гладује а ти да пијеш, онда се ниси требао ни женити.”

Јова опет поћута, поћута, па ће тек: “Јуло... зар и ти, Јуло?”, а то тако тужно рече да човека душа заболе.

Јула диже главу па рекне: “Јест и ја!”, али се среће њен поглед с његовим, ражали се, па потрча мајци. “Мајко, пробај да ти да реч, теби нека да реч и нека се закуне да тако више неће радити.”

“Бединерка” се зграну, види да Јула још воле Јову и да онда сва њена строгост не вреди.

У то и Јова укорачи у собу, диже три прста увис и рече: “Заклињем ти се, Јуло!”

Па док се “бединерка” још није потпуно ни разабрала, а они се већ загрлише.

“Бединерка” узме свој амрел и одмах пође, па само још с прага добаца: “Али пази, немој ми више долазити нити се жалити. Ја ти не могу помоћи.”

“Добар ће он бити... је ли да ћеш одсад добар бити?”, одговори Јула у пуном уверењу да ће одсад све друкче ићи.

“Бединерка” оде кући па отад читав месец дана не чу ништа о Јули, те се и она утеши да се на добро окренуло и да је сад већ, дај Боже, друкче.



Али једног дана, баш кад се Софија “бединерка” спрема да пође, стадоше једне таљиге пред њеним вратима.

“Чије су то ствари?”, запита таљигаша иако је познала онај велики шарен сандук, који је купила Јули пред свадбу.

“Моје!”, одговори Јула место кочијаша и појави се иза кола забрађена неком марамом, сва уплакана.

Мајка је уведе у своју собицу и сад кћи почне кроз сузе: “Ни два дана није издржао заклетву. Сад је још го-

ри. У кући немамо леба, а он сваки дан пијан. Трпила сам, трпила сам глад ал'... почео је и да ме туче. Нећу га више, па да ме све на комаде секу.”

“И не волеш га више?”, додаје строго “бединерка”.

“Волела га... дабогда!”, одговори Јула, допуњавајући ову реченицу неком палилулском клетвом.

И тако остаде код мајке, а Јова већ и сам увиде да није више за жену, прими тај поступак Јулин сасвим равнодушно, па и доцније, кад отпоче “бединерка” с њим преговоре за развод брака, он на све пристаде, пристаде и сам себе да окриви, те се бракоразводна парница доста брзо заврши.

У приповеци Нушић даље описује како Јова пропада. Потпуно се пропио. Спавао је најчешће по кафанама, али су га неретко избацивали на улицу. Ако би наишла патрола, водила би га да ноћ проведе у кварту. Но, често би целу ноћ проспавао крај нечијег плата. Чак и онда кад је било кише или блата. Јула се већ удала за касапина Симу. Освојио је продајући јој месо без цубока [кости или месо лошијег квалитета које месар ставља на вагу уз добро месо; привага – прим. приређивача], док једног дана сам “цубок” није дошао и запросио је. Сада живе у газда-Томином квартиру међу другим Палилулцима.

Једно вече, кад су се враћали са славе код Мађара Јаноша, наишли су на човека који је пијан лежао у благу. То је био Јова. Сажалили су се над њим и повели га кући. За то добротинство Јова је почео добровољно да им служи. “Ено га и сад код њих”, каже писац. “Сима и Јула лепо и срећно живе а Јова се прибио уз њих као сироче које је једва дочекало да га ко под кров прими; не завиди им, већ искрено и верно послужује.” У драми, међутим, Сима тера из своје куће Јулу и жени се (због новца) другом. Јула наговори свог првог мужа да из освете убију Симу. У одсудном моменту Јова убија Јулу.

У комаду, по нашем мишљењу, најзанимљивија личност је Франц Требер, музикант, који се у приповеци зове Вовчика бандист. Није Србин. Требало би да буде Чех, али говори онако како Мађари говоре српски кад га добро не знају. И он је “бивши човек”, само

се у позоришном делу мање то види него у приповеци. Некад је био у војној музици, “па доцније у Метловом оркестру а најзад је ступио у неку циганску дружину те ове поучава нотама”. И он воли доста да пије, а нарочито уме да прави “буламенте” својим комшијама. Има и свастикку која често шеће поред палилулске касарне. Писац је и од ње могао да направи занимљив лик, прикаже бадавацијску омладину периферије, али она се и у причи и у комаду појављује као “статиста”.

У приповеци је исто тако занимљива личност Јанош Мађар, касапин. Док је живео у другом крају Београда, није му ни падало на памет да слави славу. Где би Мађар славио. Али кад је дошао у Палилулу, морао је постати Палилулац. “Колико се пута”, каже писац, “пијан грувао у груди дерући се: “Ја не маџар, ја палилула!” И као такав није морао мењати веру и народност, само је морао славити, јер “не може тако у Палилули, да он другима иде на славе, да једе и пије, а сам да не слави”. И славио је исто као и Срби, а чардаш играо као ђурђевку. Штета је што и ову личност писац није унео у комад. Са њим би овај палилулски каледоскоп дошљака и досељеника, разних вера и народности, социјалног положаја и професија, свакако био занимљивији и више доприносио атмосфери и “штимунгу”.

Из досад реченог јасно се види да је Нушић приликом прераде односно “драматизације” приповетке “Палилулски роман” доста личности и догађаја преузео и пренео у драму, али је доста тога и променио. Нарочито је, по нашем мишљењу, велика штета што је “пресказао” духовите сцене, али је добро што је дело ослободио сентименталности и мелодраматике. Успео је, ипак, да створи позоришни “спектакл” који је занимљив и данас.

* * *

Када се комад *Иза божјих леђа* пред београдском публиком први пут појавио, изазвао је живо интересовање и код публике и код критике. Како пише у *Малом журналу* (16. септембар 1909), карте за премијеру биле су унапред распродате, што се тих година није

често дешавало. Због великог интересовања, комад је већ сутрадан поновљен [...] “Комад ће се поновити у суботу по трећи пут.” Већ наредног дана дата је и четврта представа.

Готово сви београдски листови писали су тада о новом Нушићевом делу. Једни (мањи број), углавном они око Јована Скерлића, писали су о овом делу с пажњом и занимањем, нису га неосновано ни претерано ниподаштавали, а други су га не само игнорисали него и одбацивали. Интересантан је напис објављен у *Недељном прегледу* (27. септембар), који почиње овако: “16. септембра имао је г. Бранислав Нушић у Народном позоришту нов неуспех. [...] За неке је то био полууспех, за неке занимљив покушај, али је сигурно најтачније оно треће: неуспех који долази после једног одвећ слободног пишевог геста.”

Овај критичар, потписан иницијалима М. С., иде толико далеко да Нушића пореди са Гашом коме “никакав посао не иде за руком”. Како каже, идеја комада је “лепа”, “и за нашу драмску литературу нова”, али је “врло рђаво дошла у руке г. Нушића”. Јер, комади такве врсте, “с гомилом као главним лицем и с испрлетеним радњама траже или истоветну или сличну концепцију”, а код Нушића “тога нема”. Тенденција му је да “испуни слику многих живота, која ће бити и стварна и живописна и логична”. Међутим, “место пуне слике живота маса, он се задовољава обичним шаренилом; место радња логичних концепција... пушта неминовност (смрт Јулина) да даје основу трагедије”. И што је још важније, за овакве комаде потребна је “већа техника него она каквом располаже г. Нушић”. Писац оваквих комада, осим тога, мора да буде психолог и социолог, а уз то и сликар, што Нушић ни у ком случају није. Поред свега, Нушићев таленат је “исцрпљен”. И зато “Гаши није испао никакав посао за руком”, а Нушић је још и неки “Балов-Гаша”.

Исто тако пише и лист *Недеља* (бр. 18 за 1909. годину). И он почиње напис с потцењивањем: “Прво што имамо да констатујемо, то је: да је овај комад подбацио испод свих његових комада.” “Предмет је доста леп”, али “обрада комада је оно што је ствар упропастило”.

“На епизодичне личности [...] обрађана је готово већа пажња но на главне. Јула је скандалозно рађена. Оно што она говори не приличи шустеровој жени. То је жена која говори ‘високим стилем’. Према томе, није крива гђа Милутиновићка што је Јула била Сантуца, како вели г. У. (мисли вероватно на критичара *Политике* Јефту Угричића – примедба Д. В.), но је крив сам писац. Уопште, то је комад епизода, које нас подсећају на [комад] *На дну* Горког. Само је Горки специјалиста са ове стране, а Б. Ђ. Нушић још слаб. Марија, Тетка Ленка, Франц Требер, Ката Назаренка, Мица, газда Пера нису чврсто везани за главну радњу, они су ту само онако. Прелазе преко позорнице ради веће галаме. Франц се може сматрати и као обична орфеумска појава, карикирана личност Браниних [Бранислав Брана Цветковић, глумац, редитељ и књижевник; оснивач хумористичког позоришта “Орфеум” и покретач *Политике за децу* – напомена приређивача] комада. Све те личности могле су изостати, јер се без њих може, а на остала лица обратити већу пажњу. Епизодне су сцене сувише дугачке. Па опет, да није овог гарнирунга, овај би комад пропао, јер је главно рђаво обрађено. Јова је добро обрађен. Сима нема довољно израза. Јула је непостојећи тип – а то је главно лице. Господин Миле могао би да буде у комаду и да не буде. Овај ‘Ромео’ у комаду пријатан нам је, јер у ствари постоји у друштву.

Г. Нушић је много полагао на занимљивости које не би требало да су занимљивости, кад би наша публика била образованија. Да је писац комада био сам Бен-Акиба, ми бисмо га похвалили; али нас Бранислав Нушић још није на овакве ствари научио, – мада је *Хаџи-Лоја* дао повода да се рђаво мисли о будућем раду.

Утисак комада није јак. Главна ствар нас не потреса, јер су нас споредне истрошиле. Ми одлазимо из позоришта ни насмејани, ни тужни, али са дубоким уверењем да је тамо, иза божјих леђа, све лудо.”

Слично су писали и листови радикалне демократије *Одјек* и *Дневни листи* [оба 18. септембра]. И поред настојања да буду објективни у, иначе исцрпним на-

писима, нису се могли отргнути од својих потцењивачких ставова. И њима највише смета то што у делу има хуморног, водвиљског. *Огјек*, на пример, назива Нушићево дело “палилулским калеидоскопом”, али одмах додаје да је у њ унето “много зачина” бенакибовских фелтона и Браниног *Орфеума*. [...] Нама данас нарочито смета тврђење *Огјека* да у Нушићевом комаду има “мало истине”, његов “свет само по неким особинама има везе са истинским светом”. И овај критичар, потписан само са Н., истиче да ново Нушићево дело “изостаје иза његових ранијих дела”.

За критичара *Дневної листи* Г. Б., комад “не показује довољно јединства”. И он истиче Нушићеве старе и добро познате, али слабе особине – “многоречивост и опширност и виц”. А то су особине лакрдијаша и забављача, те је у комаду и морало бити “мало комедије, нешто лакрдије, помало баналности и доста шаренила”.

Други критичари су углавном хвалили и кудили Нушићево дело у исто време. Најзанимљивије је, по нашем мишљењу, писање Провизорног (Милана Гола?) у *Српском књижевном гласнику* (књ. 23 за 1909, стр. 545–546). “У том роју типова, у коме ври живот нагона, темперамента и алкохола, као у сликарском реализму Боувела или Тенирса, уз смех и шалу прасне препирка и севне чак и нож љубоморе, мржње и освете. У Нушићевом комаду, који почиње водвиљом – карактером малог живота једног малог дворишта – и у коме водвиљ вири из сваког дијалога и сваке ситуације, смех се свршава трагично. Та процедура на позорници није обична ни лако изводљива, али није немогућа ни без основа у стварном животу. Питање је само у прелазу од једних мотива другима, у њиховој повезаности у целину, у хармонији утисака. У томе питању је и тежиште замерака Нушићевој драми.”

Овај критичар каже за први чин, који је по нашем мишљењу занимљив и добро обрађен, да је све у њему дато “без тежине мотива и последица, у безбрижном и доста фриволном току једнога водвиља”. “Ни из чега у њему не виде се ни претензије моралног психо-

лога ни тенденције социолога” и “тај трагикомичан елеменат не наговештава ништа друго до увод у једну наивну мелодраму”. Та “наивна мелодрама”, прошарана је водвиљским и у другом и у трећем чину, “све док писац није извео на сцену лопова Куропаткина”. Тада дело постаје “театрална социологија која у исти мах подсећа и на Д’Енерија и на Максима Горког” и “најмање је на свом месту” а “највише подвлачи огрешење пишчево о нагу истину живота, какву је Нушић хтео дати у својој палилулској трагедији”.

“Међутим, [...] та тежња ка нагом реализму, ма колико да је он запажен површно и ма колико да је изведен штуро, од интереса је у новом Нушићевом комаду, и чини оно што је у њему најбоље и ради чега треба писца што више охрабрити на нове покушаје. Својом већом блискошћу истинском животу, комад *Иза божјих леђа* је оригиналнији и занимљивији од многић Нушићевих апстрактних драма, чак и од оних које су целином, јединством и савршенијом израдом на признатијој књижевној цени.”

Као дело које није довољно успело и које је рађено на брзину, оцењује Нушићев комад и критичар *Малог журнала* Манфред (псеудоним; 17. септембар). И он сматра да је радња комада “шатирана још са вазда споредним сценама и епизодним личностима”. Зато је Нушић своје дело требало да назове “драмске слике”. “Овако је испао као комад или драма средње вредности са јаче истакнутим епизодним личностима но главним”. Колорит му је бујан, пун шаренила, вешто је насликао типове с београдске периферије, али су му прелази неприродни, без постепености се прелази из просте комике у неку врсту нарочите трагике. “Уопште узевши, [...] комад *Иза божјих леђа* моћи ће се одржати на репертоару, нарочито ће бити погодан за недељне и дневне представе.”

Критичар *Полишике*, потписан иницијалом У. (вероватно Нушићев друг из детињства Јефта Угричић), у броју од 17. септембра више се задржава на фабули него на оцени. Већ на почетку написа каже да је теш-

ко на брзину и после једног гледања “изрећи тачан и исцрпан суд”. За разлику од многих, респектује писца за кога каже да је “наш признат драмски писац, најбољи што га имамо”, о чијем раду не можемо судити као о радовима почетника.

И овај критичар истиче да је нова Нушићева драма проткана “необичним животом који је толико шарен и занимљив” да се “од почетка до краја може пратити са подједнаким интересом”. И он истиче појединости и споредне ствари у којима “има развучености и понављања незначајних ситница” (у првом чину), а да у четвртом чину има дугих пауза на празној позорници. И поред тих и других слабости, по њему Нушић је мајстор који је у “споредним типовима дао неколико врло добрих и успешних примерака”. Исто тако и у “гарнирунгу” је прави мајстор, само треба да “држи границу” да му споредности не прогутају целину.

Споменимо само још и писање анонимног критичара листа *Звоно*, [...] (24. и 28. септембар). Његови закључци се свode на то да је Нушићев комад “остао само комад”, “без драмске радње, без целине и везе између чинова”, са “ужасно развученим епозодним сценама”. И тако даље.

* * *

У српској литератури натурализам се као посебан правац не јавља. Али, интересантно је, у нашој књижевности натурализма има још од првих зачетака реализма па све до данас. Јаков Игњатовић, на пример, може се сматрати не само зачетником реализма него и претечом натурализма. Као “школа” натурализам се код нас најинтензивније и најактивније осећа 80-тих година прошлог века – у време другог кола присталица покрета Светозара Марковића [...]. Натурализма има, даље, код Симе Матавуља (понајвише у приповеткама с тематиком из београдског живота), Светолика Ранковића (“звер-човек” јавља се и у његовим романима), Стевана Сремца (иако је био идејни противник “експерименталног романа” и Золине школе), а нарочито почетком 20. века, у стваралаштву Ива Ђипика, Пе-

тра Кочића, Боре Станковића, Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића и др. У основи, натуралистичка је и наша тзв. социјална литература између два рата. У периоду после Другог светског рата натурализма има почев од *Корена Добрице Ћосића* па све до најновијих остварења тзв. “црног таласа”.

Као правац, натурализам се у српској књижевности, донекле, јавља у драмској литератури, у периоду 1900–1914. Још је Јован Скерлић у *Историји нове српске књижевности* писао: “Последњих година јавило се неколико натуралистичких комада, са појачаном склоношћу за песимистичко сликање црних страна друштва и моралне беде људске, са предметима из најнижих друштвених слојева.” Нажалост, наша драмска књижевност тога времена није имала изразите представнике нити значајнија остварења. Али у оно време значили су доста и Нушићев комад *Иза божјих леђа* (њeга спомиње и Скерлић као “мрачну натуралистичку и социјалну слику”), и драме Нушићевог зета Миливоја Предића, и остварења и покушаји Војислава Јовановића [Марамбо] и данас већ заборављеног Драгослава Ненадића, па и Михаила Бранковића и Мите Димитријевића.

[...]

Комад *Иза божјих леђа* је “природна и друштвена историја” више породица и једног предграђа. Писац гледа на догађаје и појаве сасвим натуралистички, човек је за њега биолошко и друштвено биће. Нушић је својим личностима, сасвим у духу и тенденцији школе, оголио срце и мозак. Он их доводи у кризне и преломне ситуације и приморава их да се испоље у свој својој физиолошкој и психолошкој изворности и наготи. Као прави натуралист, износи на свет и светлост патологију злочина и пијанства. Нушић као да са Золлом заједно узвикује: “Пијанство прождире народ... Оздравите предграђа и повећајте плате. Испарења улица, мрачна степеништа, тесна соба у којој спавају заједно очеви и кћери, браћа и сестре – то су главни узроци пропадања предграђа.” Зато је Нушић узео да нам изнесе и опише тесне и тегобне, мрачне и сиротињске

газда-Томине квартире у којима живе поред проституције и прељубе, пијанство и злочинство, злоба и завист, лицемерство и неумереност.

Нушићев комад има, и са чисто формалног гледишта, обележја натуралистичке драме. Писац нам, на пример, даје опширна обавештења (изгубљена су) о изгледу позорнице. И у његовом делу радња почиње пред крај комада, тј. пред катастрофу, а већина претходних догађаја саопштава се у дијалогу (тзв. “аналитичка драма”), што дозвољава да се дају широке слике средине и описују детаљне ситуације. Једино што, помало, наслов одудара од садржине и карактера дела (више асоцира на социолошко третирање проблема). Али, према садржини, Нушићево дело би се слободно могло звати, као Толстојево – *Царство мрака*, као Хауптманово – *Пред зору*, као Ибзеново – *Сабласни* или, још боље и прецизније, адекватније и садржајније – *Касија* (као *Ткачи*), Јула (као *Госпођица Јулија*) и слично.

У овом комаду Нушић нам је дао “исечак живота”, “истините слике” односно пресликану стварност. И поред тежње ка “нагом реализму” и “тамном сликању”, треба рећи да је овим делом наставио рад на социјалној приповеци и драми (још као младић писао је социјалне приповетке и песме: “Циганче”, “Ајте воци туђој муци” и др.). Интересантно је да се Нушић овим делом јавља као претеча Ускоковићеве “дорћолске трагедије” (*Дошљаци*) и као родоначелник читаве школе, познате под именом “социјална литература”.

Без сумње, овај комад не спада у Нушићева врхунска остварења. Њему се исто тако могу ставити примедбе и са чисто драмске тачке гледишта. [...] Споредни догађаји и епизодне личности боље су обрађени, ликови недовољно психолошки продубљени, значајни догађаји се дешавају иза кулиса, а поједини чиновници су развучени, мада Нушић овим делом није тежио бинским ефектима.

Нушићев комад сав је у екстеријеру. Писац је у двориште једне веће зграде извео све њене “кирајџије” и натерао их да сами испричају и покажу сивило и тра-

гедију свог промашеног и отуђеног живота. Ту су се заједно нашли и “бивши људи” и скоројевићи, и пијанице и прави криминалци. Ту заједно животаре и таворе свој живот и музикант и практикант, и бабица и назаренка, и патролцика и вешерка, и протуве и прописвети. Сви они живе од данас до сутра, у брачном неверству и тучама, у оговарању и ситним пакостима, правећи свакодневно “буламенте”, и проводе свој век “иза божјих леђа”, далеко не само од власти и калдрме већ и од правог живота.

Нушићев комад је, дакле, драма о људској егзистенцији и социјалној беди. Она је занимљив каледоскоп, аутентична слика и животна историја једног света који је нестао и једног времена које је прохујало. Међутим, у вајању појединих ликова има понечег књишког. Неке личности делују истовремено и печорински и бајронски, и золински и ћипиковски, али су оне, и поред изражених нагона, поред велике љубави и још веће мржње, поред својих папирнатих одлика, у крајњој линији и у основи прави и истински људи. Иако нису психолошки издиференцирани и изнијансирани, они не делују униформно и неживотно. [...]

Нушић није писао трагедију иако се дело трагично завршава, ни психолошку драму иако у њој има интересантних психолошких ликова, већ *комад*. И то *комад епизоде и атмосфере*. Тачније речено, Нушићево дело је *грамска слика* једне палилулске “проклето авлије”, “случајних породица”, како би их Адлер назвао, и грешника који су грешни и кад не греше, који су грешни што су живи и сиромашни. Комад *Иза божјих леђа* је, дакле, слика средине, али у њему нема средине и срећеног живота. Нушићеве личности претерано воле и мрзе у исто време, кукавице постају хероји, а прељубници изигравају моралне чистунце и чуваре морала. У њему, осим тога, понегде има и водвиљског и мелодрамског. Но, баш због те своје неухватљивости и свеобухватности, оно је занимљиво и за проучавање и за читање.

ВИИИИИ

Счета

У РЕГИОНУ

Пише > Др Лука Кеџман

Критички осврт на последње две сезоне Народног позоришта Републике Српске

Сезоне 82. (2011/2012) и 83. (2012/2013)

Све врсте критика полако али сигурно изумиру. Одумире и критичка мисао а самим тим и човек као мислеће биће. Зато никога неће посебно изненадити констатација да позоришне критике у Републици Српској и ФБиХ више нема. Време је показало да она, позоришна критика, никоме не недостаје. Посебно је то изражено, где чуда, код позоришних стваралаца! До 2010. текстови о позоришним представама могли су се прочитати у *Гласу Српске*, *Блицу* и, понекад, у *Независним новинама*. Данас више ни једна дневна или периодична новина нема интерес да објави било какав озбиљан критички текст. С обзиром на то да су у приватном власништву и да робују тржишту, уредништва ће радије странице својих новина попунити догађајима из Фарме или Великог брата и на тај начин повећати тираж. Постоје странице на којима пише *Култура*, али оне служе за најаву неког догађаја или да се објави извештај са тог догађаја. А позоришни уметници ћуте и даље. Пристају на то да не постоје. Пристају да буду ништа. Више пута у својим текстовима провоцирао сам

на било какву полемику о том питању, писао за неколико дневних новина, пристајући на свакакве услове, али и даље сам прилично усамљен. Време до 2010. некако је и покривено, али после тога настаје потпуна тишина. Повремено би се у *Лугусу* појављивао текст по принципу “шта има новог у позориштима БиХ”, али ништа више од тога. Отуда и овај текст чија је намера да се представи репертоар Народног позоришта Републике Српске у последње две сезоне.

Сезона 2011/12, 82. од оснивања ове националне куће, обележена је избором и именовањем новог директора др Ненада Новаковића. Место уметничког директора преузео је глумац Жељко Стјепановић, такође директор НПРС у периоду 1998–2004. Овако удружени, сезону су започели силовито и завршили је чак са осам премијера, четири на Великој сцени и исто толико на Сцени “Петар Кочић”. Навешћу их хронолошким редом: Николај Васиљевич Гогољ, *Ревизор*, р. Југ Радивојевић (18. 10. 2011, Велика сцена); Гордан Мишић, *Господин Фока*, р. Марко Мисирача (8. 11. 2011,

Сцена “Петар Кочић”); Љубомир Симовић, *Пуцујуће џозориште Шојаловић*, р. Владимир Лазић (17. 12. 2011, Велика сцена); Бранко Ћопић, *Одумирање међеда*, р. Александар Пејаковић (26. 12. 2011, Сцена “Петар Кочић”); Александар Поповић, *Развојни џуи Борешнајдера*, р. Душан Петровић (1. 3. 2012, Велика сцена); Теренс Мекнели–Муза Павлова, *Лијеи, велики, јаки*, р. Горан Дамјанац (13. 3. 2012, Сцена “Петар Кочић”); Небојша Ромчевић, *Кривица*, р. Никола Пејаковић (23. 5. 2012, Сцена “Петар Кочић”); Роже Витрак, *Виктор или дјецна на власи*, р. Филип Гринвалд (03. 6. 2012, Велика сцена).

Многи би, након овог списка аутора рекли: Класику, молим! Заиста, репертоар за сваки респект. Одабрана дела светске и домаће драмске литературе била су гарант за успешна позоришна остварења. Гогољ, Симовић, Аца Поповић и Витрак на Великој сцени обавезивали су редитеље да се према њима односе са дужним поштовањем. Исто то је важило и за ауторе на Сцени “Петар Кочић”, коју су освојили Михић, Ћопић, Мекнели и Павлова, те Небојша Ромчевић. Како данас постоје различити приступи позоришту, драми, жанру, глумачкој игри, тако је и позоришни резултат био, дакле, шаролик.

На сваку помену *Ревизора*, човек не може а да не помисли на људску глупост, наивност, грамзивост, ситне душе, љигавце, али и на страх од казне за учињена недела. Ипак, први синоним свакако је Хљестаков, дрзник, скоројевић, опасан преварант, спреман и вешт да сваку ситуацију подреди себи, други синоним су обавезно Бопчински и Допчински, дует који у правилним ритмовима насмејава до суза публику, али и Земљаника и Шпекин, Љапкин-Тјапкин, Хлопова... Њима уз бок је и личност Антона Антоновича Дмухановског, градоначелника, који јесте нека врста основне тачке трагикомичног неспоразума, али ни изблиза нема улогу која је намењена Хљестакову. Отуда чуди редитељско решење да управо овај лик игра жена, изванредна глумица Николина Јелисавац, а да ни једним каснијим



.....

..... поступком не оправда такво решење. Редитељска недоследност у глумачкој подели не завршава се само на томе. Градоначелникову жену Ану Андрејевну тумачио је, прилично поједностављено, Горан Јокић, док је његову кћерку играла Раденка Шева. Дакле, ништа од женског ривалства за наклоност Хљестакова, како је то Гогољ поставио, већ само гег ради гегга. И остатак поделе учињен је слично. Ни у једној варијацији мушко-женских замена нема суштинских оправдања. На тај начин отупљена је оштрица гогољевске сатире и ови опасни типови постали су мање-више симпатичне њушке. Не може се негирати изузетан глумачки напор који је уложен у реализацију ове бајколике приче, посебно Александра Стојковића у улози Хљестакова, али када се глумцима измакне прави ослонац, онда им остане само гола љуштурса у којој се свако сналази како зна и уме.

Управо супротно десило се у представи *Господин Фока*, где је редитељ Марко Мисирача присутан само онолико колико је било потребно да се одреди атмосфера, прецизни односи и отвори простор за одличну глумачку игру. Томе је допринела тачна подела у којој



.....

није било лошег места. Бошко Ђурђевић (Самац) и Маја Колунџија (Самица) деловали су као изузетан тандем заснован на огромном Ђурђевићевом искуству и контролисаној енергији Колунџије. Посебно су се издвајале неме сцене, без изговореног, али са пуно тога казаног. Почесто се могла осетити са сцене пуста самоћа, тихи убица људске душе, али без трунке патетике или било које друге врсте претеривања. Зaslуге за овакав позоришни резултат припадају и Слађани Зрнић (Газдарица), која је била прави сценски контрапункт стварајући посебан темпо-ритам представе. Када се њима дода и сјајна епизода Чистача ципела у тумачењу искусног барда бањолучког глумишта Добрице Агатоновића Аге, онда се с правом мора констатовати потпуни позоришни догађај.

Драме Љубомира Симовића увек се очекују с нестрпљењем и врхунским занимањем које се усмерава ка томе да ли ће ново читање одличне драмске литературе добити специфичну материјализацију. Посебно се то чини у случају *Пушунуће изозоришта Шојаловић*. Зашто? Зато што глумци играју глумце, у времену и простору које је наткрилила сенка вешала, злокобно

и снажно, толико да је свака уметност својеврсни безобразлук. Такво је Ужице, окупирано и заробљено у страху, у времену Другог светског рата. Тешка, реалистичка прича почесто прелази у театрализацију високог интензитета јер се једино тако могу правдати поступци у ненормалним временима. Све су то ликови који нису сачували себе, већ су дозволили да их наречено време и простор изобличи. То су ликови у којима су се наталожиле године и прошлост, тешке попут рата који их окружава. Редитељ Владимир Лазић у своме читању није отишао даље од реалистичког виђења ове драме. Истичући други ток Симовићеве драме у којем се описују збивања у несрећној породици Благоја и Гине, као централно место збивања, читаву причу је, углавном, свео на флашу ракије и корито за прање рубља. Тиме је дао предност благо хуморним нотама, израженим кроз богат фолклорно-лексички израз, релаксирајући мучне сцене, посебно са крвником Дропцем. Оваквим приступом редитељ је заправо одредио ниво глумачких задатака и прилагодио их ансамблу како би добио уједначеност у игри. Отуда и специфичан склад колективне игре у којој се нико посебно није издвојио, што је врлина а не мана ове представе.

Четврта премијера у сезони *Одумирање међега*, а друга на Сцени "Петар Кочић", класичан је пример несклада између писца и редитеља. Док је први, Ђопић, бескрајно маштовит и духовит, богат изразом и стварањем ситуације ни из чега, толико је други, Александар Пејаковић, остао на нивоу пуког преношења текста на сцену, немаштовито и дословно, али уз помоћ одличних глумаца, пре свега Александра Стојковића у елегантној интерпретацији председника месне заједнице Лаке. Својом природношћу, глумачком лукавошћу, аутентичним говором, Стојковић је демонстрирао изворни ћопићевски лик који осваја у моменту. И остали део глумачког ансамбла био је на истом трагу, тако да је ова представа добила неопходну дозу ћопићевског шарма због којег публика и долази у позориште. Можда је ово и најбољи пример како је до-

бра драмска литература извојевала превагу у односу на позоришни чин.

Александар Поповић је заиста наш класик драмске литературе. Мајстор језичких бравура које славе величину и богатство српскога језика, у *Развојном џуџу Боре шнајдера* залази у простор политичке сатире. Поповић приказује развојни пут и основна начела привреде која је у константном пропадању, и то из више разлога трајно присутних. Један је нестручност људи који заузимају руководећа места, али зато су политички подобни, други политичка заслепљеност да се идеје партије морају спроводити без обзира на резултате производње (уништити противника /Шпира/ по сваку цену јер он је представник другог система рада), треће да се сваки привредни промашај може “опрати” демагошком причом, па чак кривицу свалити на оне који у томе нису ни учествовали, четврто је политичка хијерархија која доноси степен недодирљивости, јер што си више позициониран, рука правде теже ће те дохватити. Тако је писао Поповић пре скоро педесет година, тако је и данас. Ништа се није променило, осим што су се партије умножиле, те сада уместо једне имамо на десетине које у својим редовима имају мноштво типова попут Боре шнајдера. Њихов развојни пут је оно најинтересантније у овој сатири, што се у овој верзији није десило. Редитељ Душан Петровић на самом почетку Бору (Александар Стојковић) одмах приказује као готов “производ” и тиме поставља врло високо лествицу глумачког задатка. Првобитно одушевљење које изазове одлични Александар Стојковић играјући Бору лако и полетно, на половини представе спласне јер број понављених глумачких решења учеста толико да све постане предвидиво и препознатљиво. Али зато је Розика имала свој развојни пут у тумачењу Николине Јелисавац. Од жене са дна друштвене лествице до, потенцијалних, неслућених висина, преобразивши се у потпуну супротност, како у физичком смислу тако и у менталном. Разноврстан мизансцен и изузетан темпо, представу чине врло занимљивом



и гледљивом. Томе је допринела и генерацијска блискост ансамбла који је дисао једним дахом и трудио се да игра Поповића комедиографа, а не сатиричара. Више су нас увесељавали а мање нам се подсмехивали. Може и једно и друго, само је питање до чега нам је данас више стало?

Представа *Лијеџи, велики, јаки* у режији Горана Дамјанца заправо је ауторски чин редитеља који спаја два текста, *Слегећи* Теренса Мекнелија и *Идиоти* Музе Павлове. Једна америчка актовка и једна руска, биле су довољне редитељу Дамјанцу да нас подсети на то да су све бирократије света једнаке у својој апсурдности, посебно када је у питању одљуђивање човека. То је спајање два велика система у један препознатљиви код и доказ да је све једно, социјализам или капитализам, човек мора бити поништен. Овако заузет став, мала али одабрана глумачка екипа извела је готово до перфекције. Златан Видовић (Посјетилац), Огњен Копуз (Службеник), Бранко Јанковић (Марион Чивер) и Наташа Иванчевић (Водник /госпођа/ Тич), чинили су глумачки квартет изванредног склада. Непретенциозност, искреност, природност и ванредан осећај



.....

за комично одликује ову глумачку четворку. Прецизно редитељски вођени, ни једног тренутка нису себи дозволили да преиграју на публику и тиме сруше четврти зид, који у овој представи мора да постоји ради своје уверљивости. Уз музику групе Дисциплина кичме, представа се гледа у даху и са великом пажњом.

Трећа премијера на Сцени “Петар Кочић” је дело настало на одличном тексту Небојше Ромчевића *Кривица*, те у сведеној и прецизној режији Николе Пејаковића. Посебну вредност сложеној драми уградили су глумци Николина Јелисавац (Гоца) и Љубиша Савановић (Брацо). Од прве појаве па до последње, степен глумачке концентрације је изузетан, вишеструко слојевити ликови оваплоћују се пред нама у страшан, реалан свет, што за крајњи резултат има чист веризам. Питање кривице заправо је питање праштања. Почине ни грех је прагрех свих грехова. И свако од нас носи неки свој, од којег најчешће бежи, гура га под тепих привида живота. Спреман је да опрости другоме, али себи не. Признати и живети са признањем, могуће је. Али да ли је могуће ако постоји сведок? Онај који још није дорастао до свога греха, до своје кривице. Да ли

такав однос према животу ствара омчу која једног дана мора да се затегне око сопственог врата? Редитељ сасвим јасно указује на такав животни крај, остављајући нас неспокојним и даље у дилеми шта чинити. Представа је у сваком смислу озбиљна и производи огромно и дуготрајно ћутање након гледања.

Крај сезоне и отварање Театар феста Петар Кочић, премијерно је обележила представа *Виктор или дјеца на власи* знаменитог Рожеа Витрака. Овај комад иде у ред оних који су различито ишчитавани онолико пута колико су пута и постављани на сцену. И не само то, игран је и читан као трагигротеска, као цинична фарса, водвиљ, надреалистичко позориште, грађанска драма... Овакви могући приступи своје упориште проналазе у отвореној форми текста који настаје као својеврсна побуна против угрожавања апсолутне слободе и, практично, злослутно најављује надлазеће време још веће неслободе. Поигравање хумором, истицањем локалних карактеристика у појединим верзијама, доприносило је различитим реакцијама критике и гледалишта. Од хвале до покуде. Ова верзија у НПРС иза себе не оставља никакаву реакцију. Представа се десила, прича је испричана, глумци су се трудили, ништа се није десило и живот тече даље. Изузетно млада подела била је сјајна могућност да се нешто радикалније догоди на сцени, да се проговори из генерацијског крика, али ништа од тога. Ни на једно позоришно питање не може се дати смислен одговор. Зато је представа брзо пала у заборав и са свега неколико реприза до данас остаће међу оним представа које се брзо одложе у позоришни архив.

Како је 82. сезона завршена, тако је 83. започела. Неодређено и позоришно млако. Без видљивијег редитељског концепта и жанровског одређења. *Укроћена тороиад* Вилијама Шекспира у режији Владана Ђурковића (премијера 18. 10. 2012), младог редитеља из Београда отворила је сезону као његов мастер рад и као такав положио је и задовољио. Разиграно, весело, жанровски и стилски помешано, али с пуно искрене

глумачке игре која нам је открила две укроћене горопади, Ању Станић и Јованку Миловановић. Станићева је у премијерној верзији приказала жестоку горопадницу, немилосрдну за све око себе, тако да на крају приче публика и није на њеној страни. Али то је њен свестан избор и глумачки је потпуно с покрићем. Њена алтернација (Ања Станић отишла је на трудничко боловање) Јованка Миловановић у својој горопади задржала је енергију високог интелекта, али је њен карактер обојила и трункама људскости због којих је на крају помало и сажаљевамо. Одличан опонент обема је изванредни Жељко Еркић у улози Петручиа. Његове методе, где чуда, и даље пролазе код публике уз нескривене симпатије, тако да се човек мора запитати у ком то веку живи? Или се ништа не мења под капом небеском? Без већих претензија, представа живи у репертоарском смислу и увек има своју верну публику.

Нова сезона и нови Симовићев текст. Овај пут избор је пао на драму *Хасанагиница* (премијера 15. 12. 2012), насталу на трагу чувене епске песме и неколико претходних покушаја да се иста преточи у драмску форму. Да ли случајно или намерно, сви, почев од Алексе Шантића, били су изворно песници. Тако је и у случају Љубомира Симовића који ову народну баладу претаче у врхунску драму изузетних лирских пасажа. У средишту и ове приче је сукоб у традицији, у вери која је окамењена и непроменљива, у великој љубави, у мотиву мртвог вереника и сукобу племства и скоројевића, који гледаоца остављају у мраку, како оном у сали тако и у оном који влада главним ликовима. У овој драми свако зна где му је место у друштвеној хијерархији и шта мора да чини. Нечињење изазива велике турбуленције и трагедију са фаталним исходом. Све ово исклизнуло је из фокуса пажње редитељки Оливери Ђорђевић, која је стих у драми “сви кроје Алаха по себи, к’о да је Алах кошуља”, прочитала да “та реченица описује религијску-националну острашћеност младих у свим земљама наших бивших република...”, све до доминантне милитантности Хасанаге, о чему у



драми нема ни речи. Ипак, позориште је свемогуће. Посебно у последњим деценијама када текст све више постаје само полазна основа за нова читања. И она су легитимна када се од почетка до краја доследно спроведу и када се пронађе прави кључ. Логично би било да, ако се време радње премешта у 20. век, онда све и профункционише из тог века савремених технологија. Како калашњиков, ЦД плејер, видео надзор, тако и мобилни телефон, телевизор, рачунар, све оно што вам омогућава да великом брзином сазнате како је Имотски кадија “умро од неке љубави”. Али тада нема тајне и мотива о мртвом веренику. Нема договора између Пинторовића и Хасанаге о поновној удаји Хасанагинице, али ни главног покретача трагичне кривице – недолазак Хасанагинице у војну болницу, а не у војни камп, како је то редитељка поставила. Није исто. Ако се од нас очекује да селективно гледамо представу, онда се овакав поступак и може правдати или прихватити она стара народна да је немогуће бити “мало трудан”. Доследан се може бити и у својој недоследности.

Пријатно изненађење сезоне се десило 26. 2. 2013. на Сцени “Петар Кочић” где је премијерно изведен

драмски првенац Марија Ђулума *Жиранџи*, у режији Александра Пејаковића, који је започео редитељски рад а завршио га, искусно и успешно, Жељко Стјепановић. Овај драмски текст један је од првих које је Марио Ђулум написао још као студент драматургије на Академији умјетности и тада је имао наслов *Срећна нова*. Да је овај наслов остао, представа би једнако била добра и суштински се ништа не би променило. Нови наслов актуелизовао је општеприсутне приче о злим судбинама жираната, који су сада у нас важнији од кумова. Дакле, једноставна и обична прича о два брачна пара која злоупотребљавају дочек нове године да се међусобно искористе, испричана је врло духовито и без великих претеривања. Проверена глумачка постава “додала је живот годинама” и још једном потврдила да је глумац као и вино, што старије то боље. Ђорђе Марковић (Остоја Роквић), Раденка Шева (Љубинка), Драгослав Медојевић Меша (Мићо), Мирзета Јакшић (Ружа), Ковиљка Шипка (Госпођа Софија) и Бошко Ђурђевић (Господин Ђуро), препустили су се духовито исписаним ликовима и вештој редитељској руци Жељка Стјепановића, те одиграли представу у фуриозном темпу који оставља без даха. Отуда и велики број реприза и сваки пут пуна сала. Прави репертоарски потез који је у једном маху препоручио младог драмског писца и вратио ветеране на сцену у правом светлу.

Последње у овом хронолошком низу и осврту на представе из претходне две сезоне је ауторско дело Младена Матерића, подупрто сјајним Петером Хандкеом, и једноставног назива *Кухиња* (премијера

2. 3. 2013). Сигурно нећу претерати ако кажем да је то коначно био прави позоришни дашак промишљеног и осмишљеног позоришта, каквог публика у Бањој Луци није дуго видела. На сцени кухиња. Свевременска и ововременска. Кроз њу протичу људи, полуљуди, нељуди, ликови- похабани- недовршени, сенке и њихове сенке. Тихо, крадом, стидљиво, театрално, стилски, балетски, журно, пословно, дечје и старачки... У светлу и бојама нежности и лепоте, онакве какве може само позориште да произведе. Зашто кухиња? Кога брига када гледа и ужива у глумачкој прецизности, одмерености, тачном трајању, правилном смењивању топлих и хладних тонова, повременом таласу речи које нас помилују и нестану једнаком брзином којом су и стигле. Посебна прича су глумци. Њихов “плес” по сцени у јасним и недвосмисленим сценама, поетичан и драматичан, није остављао простора за потпитања или било какве недоумице. Показало се да бањолучко глумиште има шта да покаже европском, или је оно већ његов саставни део. Зато и заслужују да на овом месту сви буду наведени, са назнаком да не могу имена кружно поређати, како би требало, јер нико нема право првенства. Сви су једнако добри: Слађана Зрнић, Сандра Љубојевић, Сњежана Штикић, Ведрана Мачковић Зубовић, Миљка Брђанин Бабић, Љубиша Савановић, Златан Видовић, Владимир Ђорђевић, Рок Радиша, Александар Стојковић и Филип Бабић. Наравно, на крају како и заслужује редитељ Младен Матерић, једно велико Bravo!





Пише > Исидора Радуловић

Крај сезоне у црногорским театрима

Ауторске визуре на кризну стварност

До краја текуће позоришне сезоне, црногорске театарске прилике обиљежиће премијера комада *Слушкиње* Жана Женеа, у националном театру, у режији младе босанскохерцеговачке редитељке Селме Спахић. Прве пробе у Црногорском народном позоришту указују на то да је ријеч о занимљивом ауторском погледу на Женеа, мада је још рано за закључке, будући да је премијера заказана тек за почетак јуна.

У протекла два мјесеца својеврстан експес у нашем театру означила је представа *Очеви су траг(или)*, ауторски пројекат Бориса Лијешевића, једног од најцјењенијих редитеља средње генерације у региону. Комад рађен у маниру (полу)документарног театра, окупио је двадесет глумаца свих генерација, велики (за наше прилике) ансамбл Црногорског народног позоришта.

Иако не постоји тематска веза, комад *Очеви су траг(или)* неодољиво у структуралном смислу подсјећа на претходни Лијешевићев ауторски пројекат *Поводом Галеба*, (г)рађен у новосадском Позоришту младих, по готово истом принципу. И поређење је самим тим неминовно. Чеховљев *Вишњик* (односно у ранијем случају *Галеб*) наративна је окосница новог Лијешевићевог комада, заједно са фрагментима Његошеве *Луче Микро-*

козма. *Очеви* су прича о системима које наслеђујемо да бисмо их рушили и да би неки други “очеви градили”, на темељима грамзивости и патолошке глади за новцем (посебан осврт на улазак страног капитала у Црну Гору, градитељски бумови...).

У Краљевском позоришту “Зетски дом” на Цетињу, крајем марта имали смо премијеру психолошке дуодраме *Тијар*, коју је по тексту савременог америчког писца Мареја Шизгала режирао Петар Пејаковић.

У сусрет сезони фестивала, за сада је извјесно да нам предстојећи Град театар, у јулу доноси премијеру представе *Усијаванка за Вука Ничијеј*, засновану на истоименом роману црногорске ауторке Ксеније Поповић. Режија комада повјерена је Ђурђи Тешић. У позоришном сегменту Котор Арта, прослављени редитељ Паоло Мађели режираће комад посвећен Петру Другом Петровићу Његошу. Кризно вријеме (више него било које друго), условило је буџете позоришних кућа, планирање тренутка и начина пласирања најзначајнијих пројеката. Услед кризног (неријетко ад хок) планирања, до закључења овог броја, многе институције у Црној Гори нису имале дефинисан план за крај редовне и почетак љетње сезоне.

Autorski projekat Borisa Liješevića

OČEVI SU GRAD(ILI)



CRNOGORSKO NARODNO POZORIŠTE

Igraju:

Ana Vujošević / Dušan Kovačević
Dragan Račić / Emir Čatović
Gorana Marković / Gojko Burzanović
Jadranka Mamić / Kristina Stevović
Mišo Obradović / Momo Pićurić
Nada Vukčević / Olivera Vuković
Petar Burić / Radmila Božović
Srđan Grahovac / Stevan Radusinović
Slobo Marunović / Slavko Kalezić
Zoran Vujović / Zaklina Oštir



IX Сцена

КЊИГЕ / ГОДИШЊИЦЕ

Пише > Милош Латиновић

Страх од доживљене будућности



Едвард Бонд, *Злочин 21. века*, драме, изабрала Наташа Миловић, Архипелаг, Београд 2011.

Бонд, не Џејмс већ Едвард, очито је синоним за борбу против насиља и неправде. Тим пре чудно да су његови позоришни комади реткост на репертоарима великих позоришних кућа у Србији у којој сваковрсно насиље – породично, родно и расно, ученичко – улази на велика врата, а неправда нам се одомаћила попут лењог комшијског мачка у дневној соби. Његова недвосмислено радикална позиција, на-

лаже оштру критику економије Запада (економије која се код нас апсолутно глорификује). Бондови критички ставови би, верујем, више сметали званичној Британији и многим другим неолибералним државама у свету, где се, ето, комади Едварда Бонда ипак играју врло често и са значајним успехом.

Прилику да се код нас више пажње и поверења укаже Едварду Бонду, нуди одлична књига изабраних и нових драма овог писца, у редакцији Наташе Миловић, коју је крајем 2011. објавио београдски издавач Архипелаг. Идеја приређивача и издавача је да “баце светло” на једног од највећих савремених драмских писаца, али не повратком, прештампавањем драма које су га и код нас прославиле, него увођењем у центар пажње његових најновијих дела. Примера ради драмски текст *Мелодија* објављен је у Мејџуеновој збирци *Bond: Plays 9* у исто време када и у збирци *Злочин 21. века*. Књигу чине четири драме: *На унутрашњем мору*, *Постојање*, *Мелодија* и *Злочин 21. века*, те додатак из пера аутора “Грубе белешке о правди”¹⁾ и поговор приређивача “Едвард Бонд: моћ радикалне невиности и логике маште”.

У нашем театарском кругу, подсетимо, Едвард Бонд је познат по драмама *Сиасени*, *Рано јуширо*, *Лешо*, *Море* и *Није никој немам*, које су извођене у Србији. Посебно је у центру пажње био 1969, после извођења представе *Сиасени* на Битефу у Београду, док је његов одлични комад *Лир* објављен у часопису *Сцена* бр. 2/1972.

Управо је драма о Лиру добар пример Бондове драматургије, која у овом случају користи познати литерарни предложак (Шекспиров *Краљ Лир*), али тумачи га тако да проблемске ситуације и епифаније *Лира* могу изазовније да се читају и разумеју у нашем добу.²⁾ Бонд је кроз читав свој опус у сталном дијалогу како са Шекспиром тако и са грчким трагичарима.

1) Предавање које је Бонд одржао на Универзитету Јужне Калифорније и написао за потребе летњих семинара 1998. објављено је у књизи есеја *Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, Methuen, 2000.

2) Види анализу ове Бондове драме у књизи Наташе Миловић *Школа за слуге*, Институт ФДУ, едиција Тезе, 2007.

Чињеница је, међутим, да *Лир* припада ранијој фази Бондовог опуса, те да су сада изабрани комади, дефинитивно, нови ход великог драматичара. То се посебно односи на драме *На унушрашњем мору* и *Мелодија* које припадају (уз раније објављене *11 мајица* и *Није никој немам*) Бондовим драмама за младе: оне на примерен начин младима без задршке показују сву људску драму с којом се суочавају током одрастања.

Прва драма у овој књизи *На унушрашњем мору* може се читати као тематски увод. Бави се историјом, Аушвицом и Хирошимом, на које нас Бонд често подсећа, и уприличава тренутак суочавања младих са светом који им старији остављају у наслеђе. Питање које драма покреће јесте да ли ће млади бити жртве те историје или ће пронаћи начин да је промене помоћу радикалне невиности и логике маште. Аушвиц и Хирошиму Бонд спомиње и у програмској песми “Пишчева прича”³⁾, зато што не жели да то буду места која ће се под другим називима понављати и у будућности. Управо тиме се бави драма *Злочин 21. века* која затвара циклус дела приказаних у овој збирци.

У основи комада *Мелодија* је шекспировски проблем, садржан и у *Хамлету*, а односи се на чињеницу да “родитељи више верују одраслима него својој деци”, како истиче Миловићева у поговору. Сали је савремена Гертруда коју син (Роберт) моли да му верује. Њен одговор је: “Да постоји икаква могућност, бих. Не могу.”

И ту се све завршава, јер мајка више верује љубавнику него сину, иако љубавник само жели њено наследство. Она се ни једном не замисли над осећањима и исказима сопственог детета. Такав њен став је узрок трагедије. У драми сукоб ескалира Робертовим напуштањем породичног дома, а у стварном животу треба само завирити у “црне хронике” и пронаћи га на страницама таблоида.

3) Види поему “Пишчева прича” у преводу Наташе Миловић у оквиру њеног текста “Спектакуларна тела у стваралаштву Едварда Бонда: однос западноевропске цивилизације према телу”, часопис *Култура* књига I, бр. 126, 2010.

Драма *Злочин 21. века*⁴⁾ је дистопична визија будућности, изграђена снагом маште писца “која није арбитарна фантазија већ је логична”. Логика маште, као критика логике изопаченог тзв. здравог разума кључни је термин у Бондовим теоријским списима о драми. У наведеном комаду четворо људи у дивљини изводе своје индивидуалне драме: налазе се у окружењу које би могло да буде рушевина савремене западне цивилизације. Рушевине у драми које наликују на некоћ затворе, гулаге и гета, представљају једино преостало склониште од градова који су сви постали гета. Предочавајући и слутећи будућност, Бондове рушевине могу да буду и јесу парадигма “суштинског исходишта наше садашњости”. Но, у *Злочину* није диктатура довела до стања тоталитаризма, гета и рушевина, већ је то учинила, да парадокс буде већи, демократија капитализма опуномоћеног технологијом. Бондово упозорење је оптимистично зато што чини видним симптоме будућности који су присутни већ данас, иако ми на њих не реагујемо на прави начин. Савремени свет у духовном смислу, и поред свих почињених злочина, и даље се не мења. Свет утемељен на неправди ту неправду ће још више усложњавати, што ће имати катастрофалне последице по људе. Зло мења облик, па је и ишчекивање спаса у будућности узалудно, уколико изгубимо способност да помоћу маште и њене логике замислимо незамисливо, тј. разумемо како свет функционише. Драма поентира постојање фукоовске контроле/надзора: полиција је невидљива, али су јој помоћу чипова сви појединци видљиви и тако подложни контроли, дисциплиновању и легализованом државном насиљу.

Драма *Постојање* има једноставну радњу али је комплексан комад који прати неколико промена егзистенцијалних позиција лика Икс (X). Развојни пут Икса води га кроз карактерна стања у распону од насилног провалника, кукавице, самоубице све до жртве. Том,

4) Драма *Злочин 21. века* припада циклусу “Колин” (*Рођени, Кафа, Људи, Невиности*), који следи након “Ратних комада”, трилогија из осамдесетих (*Људи од лима, Црвени, црни и нуки, Велики мир*). Прим. аућ.

други лик у овој екстремној дуо игри, трпни је актер, који се од жртве претвара у егзекутора. Бонд дели становиште савремених теоретичара да тренутак, био он историјски или друштвени, дефинише понашање савременог залуталог човека, па је и у том контексту *Посвојање* одличан позоришни изазов. У то се публика може уверити гледајући извођење ове представе на новобеоградској сцени Царина.

Након читања нових Бондових драма јасно је да је приређивач Наташа Миловић успешно учинила оно што је наумила, а то је да осветли дело великог драмског писца и подсети наше театре на његов опус којим су се некоћ бавили. Треба додати да је Миловићева водила рачуна не само о квалитету литерарних предло-

жака и друштвеном контексту нашег савременог живота него и о тренутним материјалним и персоналним приликама у српским позориштима данас.

Репертоарска политика у овдашњим театрима често је предмет анализа и оштрих расправа, те је подложна недвосмисленим критикама због лошег избора и жанровске недоследности. У случају Едварда Бонда (чији је утицај на Сару Кејн и Марка Рејвенхила, па тако и на низ наших драматичара најмлађе генерације, недвосмислен) таквих реакција, сигуран сам, не би било и постављање на сцену још неког од ових комада био би прави репертоарски погодак. Уосталом, ми одавно живимо Бондову тврдњу да би се “требало бојати будућности, јер смо тамо већ били”.

Пише > Синиша Ковачевић

Биографија Држића чека свог синеасту

У издању Књижевне општине Вршац, објављена је књига Данила Киша *Два филмска сценарија* (Вршац, 2012) коју је приредила Мирјана Миочиновић. Писањем филмских сценарија бавили су се многи професионални писци генерације Данила Киша, између осталих Борислав Пекић и Мирко Ковач. Киш се у тај посао упустио само два пута, написавши у кратком року један обимнији синопсис за планирани филм о животу Марина Држића и сценарио под називом *Кончаревци* (1979), чији је редитељ требало да буде Вељко Булајић. Пре тога (1976), имао је краћу сарадњу са редитељем Душаном Вукотићем на сцена-

рију за његов играни филм *Акција Сшагион*. Филм је снимљен 1977, а као писци сценарија наведени су само Славко Голдштајн и Душан Вукотић.

Дактилописи двају сценарија објављених у овој књизи, сачувани су међу Кишовим рукописима. Један је насловљен *Марин Држић Видра*, а други *Кончаревци* с поднасловом “Factory story”. Адриа филм из Загреба, наручилац синопсиса о животу Марина Држића, није ушла у производњу филма. Синопсис је написан 1979, а заснива се на неколико кључних научних студија посвећених Марину Држићу. О томе сведочи и приложена библиографија (Живко Јеличић, “Марин Држић Видра” /1958/, Фрањо Швелец, “Комички театар Марина Држића” /1968/, “Дјела Марина Држића” /1930, приредио Милан Решетар/, Марин Држић, “Изабрана дела” /1963, приредио др Мирослав Пантић/, Зборник радова о Марину Држићу, /1969/).

У делу које је написао Киш, живот најчувенијег дубровачког комедиографа хронолошки је предочен, почев од његових младићких година па до смрти (1567). Радња се одвија у просторима у којима је Држић бора-

вио или живео (Дубровник, Сијена, Венеција). Описи са карактеристичном Кишовом сликовитошћу и смислом за детаљ, доминирају над дијалогом који је тек трабао да буде разрађен у сценарију. Лик Држића као вечног побуњеника и неоспорног човека ренесансе, кога ни свештенички позив ни меркантилни дух средине из које је потекао нису могли одвојити ни од уметности



Данило Киш, ДВА ФИЛМСКА СЦЕНАРИЈА (Марин Држић Видра и Кончаревци), КОВ, Вршац 2012.

ни од живота, израћа из ове сценаристичке скице у свој својој величини и трагичности. У напомени стоји да су хронологија и историјске чињенице поштоване, али језик у дијалозима је назнака аутентичног говора Држићевог времена, те би се он морао спровести доследније.

Марин Држић је парадигматичан пример у којој је мери новија књижевна историографија окупирана

његовим животом и радом, при чему се његов лик и његово дело неретко интерпретирају са позиција савремености, а Држићевој биографији неретко дају атрибут модерних концепција индивидуалитета и властитог времена. За разлику од Гундулића, који је већ у 19. веку постао класик, Држић је своје место на књижевном пантеону изборио својеврсном “атипичношћу, неklasичношћу, анационалношћу и наглашеном индивидуалношћу”, а иницијални подстицај таквом схватању Држића дао је Мирослав Крлежа. Супротстављајући Држића слављеним високо вреднованим латинским хуманистичким писцима и религиозним песницима, Крлежа ће за њега рећи: “Држић је први изразити пучанин у нашој драматици...”.

“Поигравање слабостима људским није код Држића само банално средство комедиографа рутинера који нас насмијава појединим типовима. Његов плаутовски ансамбл шкртаца, сенилних љубавника, разиграних жена, рогоња, пијандура, мизерија, прописвијета, сељака, сводиља и слугу није само покладна игра, написана за госпарску забаву”, написаће у даљем тексту Мирослав Крлежа. Истичући Држићев плебејски, слободарски, керемпуховски дух, “карневалескност и лудизам”, а истовремено и његову збуњеност и егзистенцијалну угроженост, Крлежа ће одредити смернице трагања у “случају Држић” не само у књижевној историографији него и у књижевном стваралаштву.

Полазећи од Крлежиног виђења, најрадикалнију, лево оријентисану, марксистичку интерпретацију Држићевог живота и дела дао је Живко Јеличић у књизи *Марин Држић Видра* (Београд, 1958). Од друге половине 20. века, у 70им и 80им годинама Држић и његово дело постају не само интертекстуални предлог књижевних дела разних жанрова него његов лик добија разна обличја, разнородне психолошке, а још више идеолошке облике. У савременој књижевности, разлози различитог памћења и интерпретирања Држића су бројни. Пре свих требало би поменути оне идеолошке и политичке, који су обежили време од шездесетих

па до деведесетих година 20. века (студентски немири 1968. широм Европе, бунт против либералног капитализма, појава европског анархизма), али исто тако и иновативно схватање историје.

Данило Киш се пре сценарија за биографски филм о дубровачком писцу, није превише бавио Држићевим животом и делима. Познато је да је написао приказ поменуто књиге Живка Јеличића, који је објављен у *Књижевним новинама* (бр. 81, 5. децембар 1958). Иако је Јеличићева књига доживела обиље каснијих, негативних критика и оцена, о њој су написане и две позитивне рецензије. У *Слободној Далмацији* (20. децембар 1958), Вучетић наглашава да ова књига репрезентује скретања у оријентацији према Држићу која се запајају током последњих позоришних сезона. Данило Киш у *Књижевним новинама* опсервира литерарне вредности Јеличићеве књиге, у којој је животопис главног лика описан као “бокачовски разуздан и шекспировски окрутан живот касног, помало већ декадентног ренесансног Дубровника”.

У свом сценарију, Киш плете литерарну нарацију око већине познатих места из Држићеве биографије (свештеничко звање, пријатељство са Мавром Ветрановићем, звање проректора на Универзитету у Сијени, писмо Козиму Медичију), као и момената из оновремене историје Дубровачке републике (епидемија куге, социјална неправда, суровост казних мера). Занимљиво је да ће се после рецензије из 1958. Јеличићевој књизи о Држићу он вратити две деценије касније управо у свом сценарију. Ова романсирана биографија биће корисно полазиште и поуздан ослонац Кишовом тексту. У библиографији за филмски сценарио, он наводи да је поједине делове, као што су опис куге у Дубровнику и кажњавање слушкиња, скоро дословце преузео из Јеличићевог дела. Верује се да је епидемију куге која је харала градом 1526–27. из Анконе донео кројач Андрија Гунђевић.

Киш илуструје како је друштвено раслојавање утицало на однос према оболелима и даје оквирни опис егзекуције над Гунђевићем. Интересантно је да је Дубровачка република била прва земља на свету која је увела карантин (1377) као меру заштите од уношења и ширења заразних болести, посебно куге. Слушкиње, као посебна категорија дубровачког становништва, незаобилазна су тема код Држића. Архивски подаци из тог времена сведоче о обесправљености женске послуге, злостављању, али и бројним бежањима слушкиња. Господари би у тим случајевима покретали тужбу и потрагу за девојком. Одбегла слушкиња била би изложена најсуровим казним мерама. Киш наводи пример “слободнијег понашања” двеју слушкиња, које су потом ригорозно кажњене. Иако је Дубровачка република прва у Европи укинула ропство (1416), однос према слушкињама као према робљу наставио се и у наредним вековима.

Рукопис Кишовог сценарија о Држићевом животу до сада није био објављен. Као што је наведено, животописна прича о славном дубровачком комедиографу није добила своју филмску или некакву другу реализацију. Мали је број домаћих играних филмова са радњом у даљој прошлости, а посебно су ретки они који приказују животе славних личности које су оставиле дубок траг у науци, уметности, историји. За сада једини целовечерњи играни филм о Држићевом животу, *Либерџас*, снимљен је 2006. у режији Вељка Булајића (сценаристи Иво Брешан и Мирко Ковач). У телевизијској продукцији, реализован је филм *Марин Држић и његово доба* (1997), према сценарију Хрвоја Хитреца и у режији Љиљане Јојић. Реч је о документарном остварењу које комбинује коментар, употребу архивских материјала, снимке читања односно извођења одломака из Држићевих дела, савремене документарне снимке и игране сцене снимане у аутентичним амбијентима.

Пише > Сениша Ковачевић

Дубровачке пјачете и тараце као сцене позоришних комада



Ивица Кунчевић,
Амбијенталност на дубровачку,
Хрватски центар ИТ, Загреб 2012.

Било какво озбиљније разматрање историје и извођачко-теоријских достигнућа амбијенталног позоришта на просторима некадашње Југославије, незамисливо је без темељне анализе репертоарских и естетских одредница Дубровачких љетњих игара,

фестивала који је своју посебност управо изградио на испитивању могућности уписивања позоришног чина у аутентичне, нетеатарске просторе. Паралелно са развојем Фестивала растао је и број текстова који су из различитих углова говорили о феномену амбијенталног позоришта, мада је углавном било речи о освртима на поједине представе и сезоне, лишеним ширег теоријско-аналитичког погледа или поређења са сличним искуствима у Европи и САД.

У низ аутора који су до данас писали о овом феномену укључио се и режисер Ивица Кунчевић, који је у својој студији *Амбијенталност на дубровачку* (Загреб, 2012) дао најсвеобухватније разматрање о амбијенталном позоришту Игара. Међу малобројнима који су током дужег временског раздобља анализирали овакве специфичности дубровачких фестивалских представа, посебно треба издвојити Марка Фотеза, Бранка Гавелу, Косту Спаића, Георгија Пара, Далибора Форетића, Маријана Матковића, Франу Чала, Божидара Виолића. Чале је први међу театролозима приступио озбиљнијем теоријском рашчлањавању феномена амбијенталног позоришта, као и специфичне улоге коју оно има у дубровачком случају. Он је и творац често коришћене синтагме град-театар.

Сасвим нову димензију у промишљање ове проблематике унео је Георгиј Паро, укључујући у своја искуства и специфичан поглед на амбијентално позориште у САД. У Сједињеним Државама средином 1960-тих одомаћио се термин "environmental theatre" (најближи нашој одредници амбијенталног позоришта), који је његов творац, Ричард Шекнер, лиценцирао на битно другачијим извођачким и социолошким премисама од оних које су се у дубровачком случају сматрале парадигматским. Творац неколико амблематских представа амбијенталног позоришта Игара (*Ромео и Јулија*, *Мера за меру*), Кунчевић је и као селектор драмског програма имао прилику да креативно искористи своја искуства и промишљања везана уз амбијенталност "на дубровач-

Церемонија отварања на Тргу од Луже

Церемонија отварања Дубровачких летњих игара већ деценијама варира исти сценарио. Његови аутори (Марко Фотез и Мато Баковић) скоро су заборављени. Ауторство је преузео сам град. Кнез и дубровачки сенатори предају “кључеве од Града” глумцима и допуштају им да током два летња месеца играју представе на дубровачким просторима. Фестивал може финансирати држава, жупанија, Дубровник, спонзори, али дозвола за играње добија се од кнеза Републике. Није редак случај бурне реакције грађана на било који покушај мењања најважнијих делова сценарија отварања Игара. Временом је промењено много тога, али изузетно је ретко изостајала сцена у којој кнез предаје глумцима кључеве од Града. Читава једна историја сакрила се у овај позоришни чин и није се могла избацити. А и зашто би? Простор Трга од Луже, односно плаца испред палате Спонзе, Звоника и Орландовог стуба, само је привремено позајмљена позоришту. Дан пре, на поноћној генералној проби, у публици су житељи Дубровника и по који залутали туриста. Упркос забранама, касноноћна публика је сваки пут испунила трибине до последњег места. И није дошла само да гледа. Она коментарише, додацује, галами, улази у живи дијалог са извођачима. Кнежеву одлуку о дозвољавању играња на просторима града као и Готовчеву “Химну слободи” увек би одслушали у потпуној тишини. Сутрадан се углавном већ знало да ли је отварање пропало или прошло. Зависило је то од утиска који је целокупно извођење оставило на ту уличну, поноћну публику.

ку”, како је, не без оног традиционалног “рагузејског” осећања посебности, и насловио своју књигу.

Кунчевићева студија подељена је на три дела. У првом, аутор разматра развој идеје амбијенталног позоришта на Играма, почевши од првобитног одушевљења појединим местима Дубровника, што је за последицу имало дословно уклапање представа у простор који је на неки начин само замењивао кулису, преко фазе схватања амбијента као аутентичног реалитета, до његовог коришћења као метафоре и укључивања концептуалних интервенција које су га претварале у неку другу, непостојећу реалност. Појам амбијенталног позоришта није никад сасвим прецизно дефинисан. У сваком случају, то је театар који излази из класичне позоришне зграде. Сам излазак, међутим, не укључује аутоматски и амбијенталност. Изласком театра на позорницу под ведрим небом, добијамо само театар на отвореном.

Амбијентално позориште новија је, прошловековна појава. То је театар који улази директно у неартифицијелни простор који својим природним или архитектонским задатостима битно утиче на саму представу. У првих шездесет година постојања, дубровачки Фестивал користио је преко педесет таквих локација за своје представе. Идејни зачетник и дугогодишњи уметнички руководилац Игара био је Марко Фотез. У то време, град још није примио магију позоришта у своје историјом и значењима испуњене просторе, али ипак “делује из позадине”. Као директно активан учесник позоришног догађаја, он се тек наслућује. Упоредо са представама на Летњој позорници и откривањем Ловрјенца као идеалног простора за *Хамлеиа*, догађају се у тој почетној фази Фестивала и први излети театра у друге аутентичне просторе (парк Градац, простори испред Спонзе и Мале Онофријеве чесме). Изашло се из зграде, али је прави простор још увек замена за реалистичку сценографију (“уместо каширане, имамо праву Онофријеву фонтану”).

Марко Фотез успео је да открије, изрази и формулише законитости амбијенталног театра у Дубровнику, које ће постати естетички обавезујуће за готово све будуће успеле случајеве. Амбијент или природни простор, од тада наступа уместо сценографије и на добар начин слаже се с местом радње комада и његовом драматургијом ("начело адекватности"). Било како било, ово начело изнедрило је многе значајне представе, а често је базично и за разне друге приступе. И данас је најпопуларније код "стручњака" из публике, а то су, према речима Кунчевића, углавном сви у граду. Театар Игара брзо је заинтригирао и привукао наше највеће позоришне ствараоце. Током 1950-тих на Фестивалу режира Бранко Гавела, и то искључиво комаде дубровачких аутора (Држић, Гундулић, Иво Војновић). Ове наслове Гавела поставља у парку Музичке школе, парку Градац и на тарази Гундулићевог летњиковца у Гружу.

Сада је јасније зашто се он ограничио на дубровачки репертоар. Само је у споју дубровачке литературе и дубровачког амбијента могао постићи толики степен сагласја стварног и драмског, а онда је један у основи натуралистички поступак резултирао "моћном поезијом". Како је унутар дубровачке литературе било тешко наћи много таквих драмских текстова, Фестивал се, с годинама, нужно отворио и према другачијем репертоару. Гавелин редитељски поступак из Војновићеве *Тараце* (трећи део *Дубровачке шрилоије*) није се могао развити у неку општу просторно-амбијенталну естетику Игара, али он је сигурно утицао на промишљање дубровачке амбијенталности и био инспиративан у трагању за специфичним сценским могућностима града. Гавелу је на Играма наследио Коста Спаић. Дубровачка литература остаје темељ Фестивала, али Спаић није ортодоксан као Гавела.

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. *Дундо Мароје* често је описиван као најдубровачкија комедија а, ето,

тај најдубровачкији комад догађа се и у Риму. Спаићев одговор врло је једноставан – камени трг плус три позоришна стуба је Рим, камена плаца сама је Дубровник. Његова формулација да се "квалитет дубровачких сценских простора рађа из духа архитектуре Дубровника и из читавог културно-историјског контекста везаног за град", Фестивал је отворио према метафоричном осећању простора и амбијента. Простор се бира више по богатству и снази значења, него по "адекватности". Град све активније сарађује у представама, не више као кулиса, него на нивоу значења и смисла.

Нови помак у промишљању амбијенталног дешава се седамдесетих и почетком осамдесетих година, када драмски програм Љетњих игара води Георгиј Паро. Ако је, према речима Хрвоја Иванковића, Фотез означен као човек иницијативе, Спаић као човек концепта, за Паро би се могло рећи да је човек парадокса. Крајем шездесетих и почетком седамдесетих, млади, алтернативни светски театар претио је да своју сценску револуцију прелије на улице. Шуманов *Bread and Puppet Theatre*, *La Mamma*, ливинговци, уносили су немир на улице и тргове америчких и европских градова. Тај дух и естетику у театру у Хрватској афирмисао је Георгиј Паро. Као руководилац драмског програма Игара у Дубровнику, он је пуно опрезнији и суздржанији. Као редитељ, Паро не преза од радикалног духа и израза савременог театра, али мудро зазира од директног импорта позоришног тренда.

Постављајући представе с Фестивалским драмским ансамблом, он у духу времена остварује неку врсту позоришне комуне. Мада је једна од претпоставки комуне изолованост у процесу рада, она је у граду другачија. Јер "колико год се трудили да проба оградимо уобичајеним белим параванима, увек се кроз њих неко провуче, дете или мачка", пише Жорж о дубровачким експериментима, а о поставкама каже: "колико год испражњавали каване, утишавали хотелске глазбе, градска бука ће се увијек мијешати са говором глумаца". У Паровим представама уочљив је радикалан заокрет

према савременом репертоару. И то је, без сумње, био корак у сусрет живом граду. Његовим режијама, дух тог театра добио је специфично дубровачку варијанту. Критички ангажман исказан је, не паролашки, већ кроз иронично коришћење препознатљивог туристичког протокола.

Од 1986. вођство драмског програма Игара самостално је преузео Јошко Јуванчић. Осим према младим глумцима, он је Фестивал отворио и према новим редитељским именима, како млађим тако и оним већ афирмисаним. Међу онима који су тих година радили у Дубровнику били су и Душан Јовановић, Паоло Мађели, Јануш Кица, Озрен Прохић, Марин Царић. Душан Јовановић је режирао Калдеронову драму *Животи је сан* по вертикали куле Минчете, а Сигисмунд (Бранислав Лечић) се с очајничком упорношћу и задивљујућом акробатиком пењао уз зидине. Мађели је у режији *Дунда Мароја* Рим нашао у лавиринту полусрушених зидова и улица археолошког налазишта на Пустијерни, које је полако почело да се претвара у ђубриште.

Након низа занимљивих и оригиналних опсервација о својим претходницима, о чијим је представама и напорима писао на основу разних извора, али и сопствених сећања, Кунчевић у другом делу књиге говори о својим режијама на Фестивалу. Аутор анализира њихову колерацију са простором игре, али указује и на процес њиховог настајања. Као што је таложње ранијих искустава с амбијенталним позориштем на Игара имало важну улогу у представама које је режи-

рао, тако је оно било полазна тачка и у осмишљавању репертоара кога је, увек у примарном дослуху са градом, Кунчевић креирао током свог вођења драмског програма Фестивала. О томе пише у трећем делу своје студије, у коме са подједнаким надахнућем анализира своје представе из тог раздобља као и представе других редитеља које је позвао на Фестивал, додајући им и понеки неостварени амбијентални сан.

Амбијенталности на дубровачку је необична мешавина мемоарског и аналитичког штива у којој се теоријска мисао, искуствено запажање и анегдота преплићу на исти начин на који се у Дубровнику током лета преплићу живот и позориште. Иако није писана ни као научно-теоријско дело, ни као уџбеник режије, чини се да би Кунчевићева студија подједнако могла да буде занимљива театролозима, студентима режије и широј, позоришно заинтересованој читалачкој публици. Први ће у њој пронаћи подстицаје за даља истраживања ове теме, без обзира да ли ће их будући аутори разматрати у просторима неког приморског града (Дубровник, Котор) или друге средине која пружа могућности инспиративних поставки у аутентичном амбијенту (Смедеревска тврђава, Калемегдан, Петроварадинско подграђе). Другима би могла да послужи као нека врста кључа за интерпретацију амбијенталног позоришног чина, а трећима би додатно приближила процес стварања представе, као и свет “с друге стране” позоришне сцене.

Пише > Синиша Ковачевић

Годишњице: 130 година од рођења Надежде Петровић

Чувена сликарка и њено недовољно познато драмско дело

У новосадској Спомен-збирци Павла Бељанског, од 31. јануара до 10. марта трајала је изложба “Надежда Петровић – с обе стране објектива”, ауторке др Јасне Јованов. Поставка је на нов начин представила нашу најзначајнију сликарку Модерне и уједно започела обележавање 140 година од њеног рођења. Значајна дела, смештена у најпрестижнијим музејским поставкама српске и југословенске уметности од 1900. до 1940. године, учинила су да уз Милену Павловић Барили, Надежда Петровић буде сврстана у сликарке о којима је до сада највише писано. Дугогодишње друштвене и хуманитарне активности, имена уметника са којима се дружила и делила заједничке идеале, проширили су интересовања ка новим сферама њеног деловања.

Чињеница да је била део “грађанског света уметности”, подстакнуће темељније реконструисање друштвених оквира у којима се Надежда кретала и деловала. Рођена је у Чачку као најстарије од деветоро деце Димитрија Мите Петровића и Милеве рођене Зорић, сестричине Светозара Милетића. Породица се 1884. преселила у Београд. Млађи брат Растко, такође свестрана стваралачка личност, рођен је у некадашњој

Наш Петровић



Надежда Петровић (Београд 1909)
Вл. Милош Коларж

Ратарској улици (данас 27. марта), која је постала препознатљиви културни топоним Београда. Надежда је завршила Вишу женску школу, учила је у школи Кирила Кутлика, а била је приватна ученица у атељеу Ђорђа Крстића. Од 1898. похађала је школу Антона Ажбеа, а потом и школу Јулијуса Екстера у Минхену, будући да Академију није могла да упише јер је девојка.

Током школовања, радила је копије у минхенској Пинакотеци, одлазила на излете да би сликала у пленеру, бавила се фотографијом, учила језике и дружила се са великим глумцем и редитељем Јоцом Савићем. Осим сликарства и фотографије, Надежда је предано радила на реализацији идеје о интегралном југословенству, била је активна у Колу српских сестара, основала је Прву југословенску уметничку колонију. Како је за њу живот добијао смисао само ако се реализује у односу на неки заједнички идеал, прикључила се српској војсци као болничарка и ратна сликарка. Занимљива је, до данас недовољно истражена њена активност као прве жене ратног фотографа у периоду Балканских и Првог светског рата.

Капитална митологизација личности Надежде Петровић изведена је постхумно. За разлику од њених савременика којима се чинио вредан само Надеждин друштвени рад, нама је данас остала само њена уметност, и то управо зато што никада није експлицитно служила као илустрација неке политичке или социјалне идеје. Промена контекста до које је у међувремену дошло дефинитивно је раздвојила сликарство од политичких ставова које је заступала Надежда Петровић. Управо то је показало колико је њено сликарство значајно због своје иновативности и ликовних вредности. Оно је било пионирско у нашој средини због инсистирања на модерном сензибилитету и европском начину мишљења.

Не занемарујући уметничку активност, Надежда Петровић је много времена посвећивала раду на разним подручјима друштвене делатности. Поред осталог, организовала је концерт у Народном позоришту

у Београду ради прикупљања новца за помоћ народу у Македонији. Тако, Надежда и госпођа Добри, потпредседница Кола српских сестара, одлазе крајем 1903. на пут по селима и планинама око реке Треске. Живи утисци о приликама на терену, остали су у опширном, до данас необјављеном, путопису “Путовање по Македонији”. Надежда је обишла крајеве око Битоља и Тетова делећи помоћ, што ју је подстакло да напише један позоришни комад и инспирисало да наслика неколико пејзажа.

Свој драмски текст везала је за личност војводе Мицка Крстевећа, кога историјски извори помињу као активног борца у српско-турским сукобима и добровољца у Руско-турском рату. После заточеништва у затвору, из кога је пуштен уз посредовање српске дипломатије, Крстевећ узима учешће у Илинденском устанку. По неуспеху побуне, доспева у Крагујевац, да би на путу ка родном селу био убијен, 1909. године. 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.

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*. Војновић је овај комад почео да пише у родном Дубровнику, а Кујунџићев страдалнички и херојски подвиг преместио је осам година касније. Премијера *Лазаревог васкрсења* одржана је 15. маја 1913. на сцени Народного позоришта у Београду. Глумци су остварили неколико незаборавних сцена и бравура, почев од Добрице Милутиновића (у насловној улози Лазара Кујунџића), Емилије Поповић, Пере Добриновића и дугих.

Драма Надежде Петровић, *Војвода Мицко Поречанин*, никада није изведена. Др Душан Иванић о овом

делу каже: “Оно нема значајну литерарну вредност, већ је више прича у драмском облику него што је права драма. Она делује као нека врста снимка стварних и конкретних историјских догађања око Илинденског устанка.” Много вредније што ће Надежда на путовању по Македонији успети да оствари, биће неколико слика које ће касније изложити на изложби Прве југословенске уметничке колоније (“Два Поречанина”,...), као и својеврсни фотографски дневник који је са сигурношћу водила, с обзиром да је остала забележена анегдота око преношења фото апарата приликом преласка границе.

У издању Библиотеке града Београда 2005. објављен је рукопис драме *Војвода Мицко Поречанин* коју је написала Надежда Петровић. Запис овог текста чувао се у породичној заоставштини сликарке, а идентификовала га је историчарка уметности Катарина Амброзић, у чијем легату је и пронађен. Неуморни истраживач личности и рада велике уметнице, Амброзићева је поуздано утврдила генезу драмског дела, и повезала га са политичким идејама и општим приликама у којима је живела и деловала Надежда Петровић. Према речима историчарке уметности, Надеждин комад је занимљив доказ њене “предузимљивости и неуморне енергије, њене потребе да се изрази”.

Историја је довољно издашна, те је уметничка имагинација у комаду Надежде Петровић сведена на симболичне размере. Склопљена у духу романтичарске, националноослободилачке и антитурске приче, драма *Војвода Мицко Поречанин* обухвата све важније карактеристике историјских сукоба на Балкану – терор, освету, отмицу, интересне групе, спрегу криминалаца и власти, националне и верске супротности, издају, верност. Сви ови мотиви нису били неутемељени у околностима у којима су се налазили балкански народи, само што су они на посебан начин били коришћени у епохи романтизма, али и у свим каснијим приликама када је требало подстаћи националну егзалтацију.



Надежда Петровић (Призрен, 10. 4. 1913)
Вл. Спомен-збирка Павла Бељанског

XI

Сцена

НОВА ДРАМА



Марио Ђулум

Рођен у Бањој Луци, где је завршио драматургију на Академији умјетности.

На сцени “Петар Кочић” Народног позоришта Републике Српске, 26. фебруара 2013. премијерно је изведена представа *Жиранџи*; 26. новембра исте године у бањолучком Студентском позоришту изведена је комедија *Дејибук* у режији Владимира Ђорђевића; у ГП “Јазавац”, октобра 2009. изведена је драматизација *Тајни дневник Агријана Мола* истоименог романа Сусе Таунсенд у режији Ане Ђорђевић.

Ђулум је радио као драматург на представама *Срећни дани*, С. Бекета, (р. Д. Лончар, ГП “Јазавац”, 2010), *Мадам Сан Жен* (р. Милица Краљ, Народно позориште РС, 2007).

Радио-драма *Рођендан* откупљена је и снимљена за БХ радио 1 и Други програм Радио Београда, 2006. На конкурс БХ радија 1 освојио је трећу награду за радио-драму *Срећна Нова* (2008) и другу награду за радио-драму *Драга моја Анџелина* (2011).

Писао сценарија за документарне, кратке игране филмове и телевизију.

Запослен на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци у звању асистента.



Пише > Љубинка Стојановић

Драматуршка белешка:

Марио Ђулум иза Шалтера

СЛУЖБЕНИК: *По мом мишљењу, савремено позориште је – шаблон, предрасуда. Кад се диже завјеса и при вечерњој свјетлости, у соби са три зида, ови велики шаленци, свештеници свеће умјетности, приказују како људи једу, пију, воле, ходају, носе своје каиуше; кад се из тривијалних сцена и фраза шруде да извуку морал – мали морал, једноставан, корисан у домаћем животу; кад ми у хиљаду варијација изнесе увек једно ше истио, једно ше истио, једно ше истио – онда ја бјажим, бјажим као шшо је бјежао Мојасан од Ајфелове куле која му је припискивала мозак својом тривијалношћу.*

ПЕНЗИОНЕРКА: *Али, без позоришћа се не може.*

СЛУЖБЕНИК: *Можда? Али, ја моју. Име и презиме.*

Марио Ђулум припада групи драматурга и драмских писаца који су се појавили као логична последица отварања Катедре за драматургију на Академији уметности у Бањој Луци, у класи професорке Маје Волк. Теме којима се као аутор бави, везане су углавном за свакодневну борбу малог човека, са смислом и бесмислом егзистенције у ова транзициона времена. Борбе за опстанак “оног до нас”, свачијег комшије, којем се јавимо или не, журно, у мимоходу. Сликајући друштво у којем живи, посматра и “лови” приче, Марио Ђулум покушава да изгради сопствени драмски свет у којем жели да нас забави и насмеје, а затим неприметно потури горку пилулу истине о нама самима, нашим страховима и надама. У његовим досадашњим комадима нема великих јунака, нити великих дела, можда само превеликих терета на нејаким плећима, ситних потреба још ситнијих људи, измучених ратовима, сећањима и очекивањима.

Док либерални капитализам мутира у корпоративни врли нови свет, ми овде, на Балкану, још увек “играмо глуво коло”, све док се нечија рука, рецимо,

“оног до нас”, не отргне и не пожели “своје”, што му припада по “баби и стричевима”. Управо оваквом сликом Марио Ђулум отвара свој комад *Шалтер*. Неко се отргнуо из кола, и над тим неким се, попут монолита, појављује Шалтер. Колико је та знаковита полупластична-полуметална скаламерија са црвеним, покретним словима далека од “раздраганог” Киоска из *Тиресијиних дојки*. Нема више игре, ни глуве ни гласне, ни песме ни смисла, ни нових форми и израза, само репетиција већ проживљених и само тупо чекање у увек предугом реду, с јасним исходом повијања кичме пред некаквим шалтерским отвором. Тога је свестан и сам аутор, али и Дјевојчица из његовог комада. Она не тражи ништа, можда нешто само мало, нешто везано за морал, што ћете открити и сами.

Деперсонализовани јунаци постоје само у односу према некоме или нечему – Пензионерка је жена са годинама, Мајка је жена са дететом, Неудата је жена са ставом, Инвалид је човек са једном ногом, док је Бизнисмен човек са мобилним.... итд. Пред нама се ређају Странке, обесправљене и немоћне. Једине особе које нису у јасном односу, заправо су Службеник и Мушкарац, они су, наравно, ван глувог реда, они су са друге стране.

Странке, како их назива аутор, могу се изборити за сопствени интегритет и егзистенцију само ако су препознати и ако њихов случај одобрава систем, који је, сасвим јасно, репрезентован не кроз сам Шалтер или Службеника, већ кроз Отвор шалтера. И та грота у коју упадају јунаци комада је својеврсно трагичко исходиште сваког од њих и сваког од нас.

Драматуршки концепт Марија Ђулума заснован је на једноставној, већ добро провереној, драмској ситуацији бесмисленог чекања на решење, у којој се подразумева изостанак непотребне психологизације, одређена врста дистанце и механичности која је застрашујућа и са којом нема “преговора”. Јунаци, чак и када износе биографске податке како би дубље мотивисали своје поступке и издигли се из дводимензионалног броја на документу случаја који представљају, механичношћу

доприносе осећају тескобе и узнемирености. Међутим, хумор који понекад провејава из њихових поступака веома је танан и интелигентан, посебно у сцени у којој Инвалид долази на ред и износи свој случај. Одабиром јунака и њихових нерешивости, аутор нам даје савим јасну слику времена и средине у којој живи, а поред ове хоризонталне перспективе, Марио Ђулум нуди и поигравање са хронолошком вертикалом у којој је сваки број случаја важан датум у историји ових крајева.

Дотичући тему неправде и мањкавости система као таквог, управо због наших сопствених мана и ограничења, аутор завршава свој комад говорећи у прилог том малом опортунисти који чучи у сваком од нас и чека да буде препознат, као одраз у огледалу, а затим седне на фотељицу са друге стране свог малог, пластичног шалтера, заштићен и моћан.

Марио Ђулум

Шалтер

Лица:

СЛУЖБЕНИК

ПЕНЗИОНЕРКА, жена са годинама

МАЈКА, жена са дјететом

НЕУДАТА, жена са ставом

ИНВАЛИД, мушкарац са једном ногом

ДЈЕВОЈЧИЦА, жена са рибицом

СРЕЋНО УДАТА, жена са мужем

БИЗНИСМЕН, мушкарац са мобилним

ПЕВАЧИЦА, жена са дојкама

МУШКАРАЦ

Шалтер (нем. *Schalter*) Прозорче кроз које службеник свршава послове са грађанима (на железничким станицама, продавницама монополских артикала, у банкама и др.)

Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980, стр. 1041.

Шалтер м нем. Ошвор као мали прозор кроз који се јубликом ошшше службеници админисирације, банака и сл. – Куцнуо сам у капак на једном шалтеру. Пол. 1960.

Речник српскохрватскога књижевног језика, Матица српска, Нови Сад 1976, књига шеста, стр. 923.

ПРАПОЧЕТАК

Сцена је у полумраку. Назире се мала кайија. Чује се звук цврчака. Појављују се мушкарци и жене. Стају на сцену и играју плуво коло. У почетку је игра синхронизована, али онда један од играча вуче коло на своју страну. Саиграчи застају, избацују га из кола и настављају да играју. Музика и свјетлосни шош са стоје. Сви стају и гледају према стојећу.

ПОЧЕТАК

У стоју свјетла спушта се шалтер, шоју свемирској брода. Људи се разбјеже са сцене, а затим из прикрајка поштају шта се дешава. Шалтер је дошла од мјала, а група половина је од провидне пласице. На врху има дисплеј на коме се исписују бројеви у црвеној боји. Избачени саиграч улази у шалтер, навлачи рукавице, ставља качке, који изгледа као код рачуновођа из америчких филмова, ошири оловке и сваку добро загледа да ли је довољно наоштрена.

ДОЛАЗАК

На кайији се полако прикуљају људи. На сцени је само кайија, без ораде. Жене почињу да се играју око кайије и чују се гласови неодовања. Пензионерка има огромну шорбу, Неудата лексикон страних ријечи и израза, Мајка шорбу, а Дјевојчица држи стаклену кулу у којој је рибица.

НЕУДАТА: Ја сам прва дошла!

МАЈКА: Ја сам овдје још одјутрос, само сам отишла у вртић да обиђем сина.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не гурајте се! Све ћемо стићи на ред.

Она се највише игра и покушава да стане прва.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Молим вас, немојте да вичете.

ИНВАЛИД: Ваљда инвалиди имају предност!?

НЕУДАТА: Мора да се зна ко је први дошао.

ПЕНЗИОНЕРКА: И године се гледају. Зар вас није срамота моје сиједи главе.

ИНВАЛИД: Да није било мене, ви данас не бисте ни стајале овдје.

НЕУДАТА: Ви сте могли да посиједите и у тридесетој, откуд ја да знам.

МАЈКА: А што не пуштају више, морам по малог у вртић.

ПЕНЗИОНЕРКА: Пуштају нас да се смрземо.

НЕУДАТА: Не раде свој посао, а овамо нама соли памет.

ИНВАЛИД: На фронт бих ја то све послао. На фронт!

Опет се играју.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Молим вас, пазите, разбићете ми рибицу!

ПЕНЗИОНЕРКА: А не знам ни куд си понијела ту рибетину.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Нисам имала коме да је оставим.

МАЈКА: Ако сам ја могла дијете, могла си и ти рибу.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Није навикла да је остављам саму.

ПЕНЗИОНЕРКА: Дивна нам је омладина данас.

ИНВАЛИД: За кога смо се ми борили!

Дјевојчица се покуњено повлачи у страну, ближе Мушкарцу који све вријеме стоји по страни. Незаинтересован је за оно што се дешава око њега, леда у своје ношће и звиждуће неки познати шлајер.

Службеник баца само лежимичан поглед на њих, затим вади џеџи саџи и провјерава вријеме. Укључује радио и играчи станицу. Звони телефон. Службеник застаје у игражењу, послушује. Телефон звони, службеник погледа на саџи, одмахује руком и наставља да играчи одговарајућу станицу на радио пријемнику. Телефон и даље звони. Он не обраћа пажњу. Престаје звоњава. Са радија се чују вијести:

СПИКЕР (оф): Наша земља се налази пред потписивањем Споразума о придруживању и сарадњи...

Службеник искључује радио апарат, заштим се прошеже. Излази из шалтера, узима столице на расклапање и ређа их. Погледа како све изледа. Задовољан је учињеним. Сјушти се огроман сати. Показује минути до осам. Службеник вади свој цeyни сати и ледга да ли су синхронизовани. Када казаљка дође на осам, чује се звук ойкуцавања саша. Службеник улази у шалтер и узима огромне картоне на којима су исписани бројеви. Прилази кайији и ошвара је. Жене прошесују.

ЖЕНЕ: Што не отворате, смрзле смо се!

Како се турају на кайију, која ће прва да уђе, иако уидају све одједном, као неко кљуко из којеј се одмотавају и усћају клањајући се Службенику. Међу њима је и Инвалид. Дјевојчица све вријеме балансира да јој не испадне акваријум. Мушкарац улази лагано за њима, скида шешир и наклони се Службенику.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја сам прва дошла!

НЕУДАТА: Ма немој! Била сам већ одавно ту када си ти стигла!

ДЈЕВОЈЧИЦА: Нема потребе да вичете, ваљда ће нас све примити?!

ИНВАЛИД: Је л' инвалиди имају неку предност?

Мушкарац ћуши, не мијеша се у њихову свађу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ако се зна неки ред, ја сам најстарија, сигурно ћете имати обзира због мојих година.

НЕУДАТА: Зна се ред, ипак сам дошла прије вас. А и ви сте пензионер, можете да чекате.

ПЕНЗИОНЕРКА: Имам ја својих обавеза, нисам ја беспослена, иако сам у пензији... дјевојко!

НЕУДАТА: Дјевојко?! Шта хоћете тиме да кажете? Нисам удата, па шта! Немојте да ме вријеђате!

ПЕНЗИОНЕРКА: Знала сам ја да вама нешто фали!

НЕУДАТА: То што немам мужа, не значи да ми нешто недостаје!

МАЈКА: Опростите, али морам да узем дијете из вртића. Изостала сам с посла, ако бих могла прва, много би ми значило!

НЕУДАТА: Ви бар радите, а ја сам незапослена. Не знам ни што сте дошли!

ПЕНЗИОНЕРКА: Неудата и незапослена! Лијепо!

НЕУДАТА: Хоћете ли престати да ме нападате?

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја вас нападам? Шта ви себи умишљате? Па, је не бих ни мрава згазила.

НЕУДАТА: Имам ја свједоке, а не знам што сте и дошли овдје?! Шта вама треба? Ваљда су моји проблеми најбитнији. То је чито.

МАЈКА: Свако носи неку своју муку! Ако ми они не помогну, не знам коме да се обратим. А и дијете ме чека!

Дјевојчица ћуши, неугодно јој је. Мушкарац звижди познати шалтер и посматра своје ношце.

ПЕНЗИОНЕРКА: Хај'те, жене, доста! Нећемо се свађати, шта ће овај младић помислити о нама.

Пензионерка се кокејно осмјехује Службенику.

НЕУДАТА: Шта има да мисли? Зна се ко је први на реду!

МАЈКА: Ма, шта се зна! Немаш ни кучета, ни мачета, па можеш устати када хоћеш! Што се мене тиче, могла си цијелу ноћ да чекаш! Људи, изостала сам с посла! Жене почињу да вичу једна на групу.

ЖЕНЕ: Ја сам прва! Прва сам, да знаш! Е, ниси, ја сам стигла прије тебе!

Чујају се и турају.

СЛУЖБЕНИК: Тишина!

Све жене занијеме од његовој гласа и осћају укочене у положеју у коме су се зашкле.

СЛУЖБЕНИК: Изволите, ваши бројеви! Заузећете мјесто на столицама, причекати док се не појави ваш број на дисплеју, затим ћете прићи шалтеру, пружити број и рећи разлог доласка.

Службеник ћуца ћрсћима и жене се буде. Гледају једна у грућу и ћоћрављају одјећу. Пензионерка вади оћледало из ћорбе, ћосмаћира се. Службеник узима ћрви карћон. Држи ћа у ваздуху, ћосмаћирајући све ћрисућне. Сћранке су у ищчекивању. Даје карћон Пензионерки.

ПЕНЗИОНЕРКА: О, хвала вам. Види се да сте лијепо одгојени.

НЕУДАТА: Знала сам да ће она прва добити број. Овдје се не гледа ко је када дошао. Жалићу се, само да знате!

Службеник ћоказује руком ћрема каћији.

НЕУДАТА: Ипак нећу.

Службеник јој ћружа карћон с бројем.

НЕУДАТА: Хвала вам.

Мајка сћаје исћред Неудатаће и ћокушава да узме карћон из Службеникове руке. Службеник ћодиге карћон високо. Мајка скакуће да би ћа дохвацила.

МАЈКА: Морам по малог у вртић, не бих хтјела да закасним. Данас му је први дан. Нисмо се никада раздвајали до сада... Она има времена.

НЕУДАТА: Не можете преко реда, ја ћу да се жалим. Прва сам дошла.

Службеник даје карћон и Мајци и Неудатаћој. Оне сједају на сћолице мрмљајући нешћо једна грућој. Службеник ћрилази Дјевојчици. Посмаћира је, ћомилиује кућлу са рибицом. Дјевојчица задрхћи. Службеник јој ћружа карћон с бројем. Заћим ћрилази Мушкарцу, ћоћледа ћа и склони карћоне иза лећа.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је, нема више бројева!

Мушкарац оћвори усћа да нешћо каже.

СЛУЖБЕНИК: То је све за данас, жао ми је. Сљедећи пут. Доћите мало раније, видите и сами да је гужва.
Мушкарац ћа ћледа и ћовлачи се. Излази на каћију.

СЛУЖБЕНИК (За ћим): Затворите капију, молим вас! (Женама) Имате ли каквих питања?

Просћријели их ћоћледом. Оне вичу ућлас.

ЖЕНЕ: Не, немамо!

ПЕНЗИОНЕРКА: Немамо никаквих питања. Хвала вам, врло сте љубазни!

НЕУДАТА: За то је плаћен и то веома добро.

Службеник је ћоћледа.

НЕУДАТА: Ипак, хвала!

МАЈКА: Лијеп младић.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Само да једном почне.

ИНВАЛИД: А ја?

СЛУЖБЕНИК: Инвалиди имају предност, наравно.

Службеник оглази до шалћера. Жене заузимају своја мјесћа на сћолицама. На каћији се ћојављује Удата.

УДАТА: Јесам ли закаснила?

ПЕНЗИОНЕРКА: Подјељени су сви бројеви. Треба мало да подраните.

УДАТА: Мени ионако ништа не треба. Ја сам срећно удата. Срећно удата! Ето, само сам то хтјела да кажем.

Удата оглази. Жене се заћледају једна у грућу. Инвалид извлачи новине из ћеја и чииа. Неудата оћвара лексикон. Мајка вади бомбонице и нуди ћрисућне.

ПЕНЗИОНЕРКА: Нека смо ми ушли, па сад могу да чекам и цијели дан.

Пензионерка узима ћлећиво из ћорбе.

НЕУДАТА: Немамо сви времена ко ви.

ПЕНЗИОНЕРКА: Чудим се. Немате дјеце, а још и не радите. Само да ми је знати гдје трошите вријеме.

ИНВАЛИД: Опет поскупљује струја.

НЕУДАТА: То је моја приватна ствар.

МАЈКА: Ја стварно немам времена, морам по малог.

ПЕНЗИОНЕРКА: Што не почињу више?!

ИНВАЛИД: И хљеб!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ви бар знате шта значи бити мајка, за разлику од неких.

НЕУДАТА: Што ви стално запињете за мене?

ИНВАЛИД: А од сутра и млијеко!

ДЈЕВОЈЧИЦА: Шта да радим?!

Дјевојчица устјаје неоудлучна. Полази према кайији, леда у каршон, враћа се, сјушша рибицу крај сшолице, заштим из цейа извлачи оромну куйију на којој иише: иилуле за срећу. Узима једну шаблећу и сједа.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Како диван дан!

ИНВАЛИД: Још једна фирма у стечају!

Појављује се Бизнисмен у ирашњи двојице шјелохранишела. Прича мобилним шелефоном.

БИЗНИСМЕН (У шелефон): Купи од њега за тридест, па онда продај за 120... Како неће? Реци да сам ја рекo, мора да прода. Нема неће!

Прилази шалшеру, ошвара шорбу, вади новац и књижицу. Службеник узима новац, леда у сшранке у чекаоници. Оне окрећу илаву. Службеник удара иецаш у кљижицу. Бизнисмен насшавља разговор и оглази према врашима која се ошварају.

БИЗНИСМЕН (У шелефон): Да, наравно... Средићу ја њега. Ако неће, постави му експлозив под ауто, заплаши га мало... Шта ако има дјецу? Имам и ја дјецу, ништа то. Мора да прода!

Бизнисмен несшјаје иза враша. Неудаша ошвара лексикон и чшша.

НЕУДАТА: Корупција (лат. *Corruptio*) поквареност, кварност, изопаченост, разврат; поткупљивање, подмићи-

вање, поткупљење, подмићење; кварење, укваривање, труљење, распадање; кривотворење (списа, мере, тега и сл.) (*Зашвара лексикон*) Јесте ли видјели?

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја? Ја нисам ништа видјела.

МАЈКА: Размишљала сам како је мом сину у вртићу. Знате, први дан.

ИНВАЛИД: 100.000 хиљада радника ће остати без посла.

Чује се звук на дисилеју. Почињу да се исшисују бројеви на дисилеју. Пензионерка одлаже илешиво. Инвалид сшшша новине. Гледају у своје каршоне, заштим једни у груте. Нико не усшјаје. Иге следећи број, ошеш иледају у каршоне, заштим једни у груте. Службеник сшиска шасшер за дисилеј све брже и брже, исшисују се бројеви један за друтим. Сшранке иледају у каршон, иа у дисилеј, немају времена да шосмашрају једни груте. Презнојавају се и шосшјају све нервознији. На дисилеју се шојављује број 1914. Пензионерка скочи.

ПЕНЗИОНЕРКА: Чекајте, мој број!

Показује каршон женама.

ПЕНЗИОНЕРКА: Гледајте, мој број! Не брините ништа, брзо ћу ја!

Пошравља сукњу и зашлади косу. Сшеше каршон у руци.

ПЕНЗИОНЕРКА: Мој број, мој број!

Иге према шалшеру веома свечано, ираћена музиком.

НЕУДАТА: Е, знала сам да ће њу прву прозвати. Рекла сам ја, корупција!

МАЈКА: Нек је кренуло. Знате, син ми је у вртићу.

НЕУДАТА: Доста више с тим дјететом! Што сте га и раћали, ако не можете да бринете о њему.

МАЈКА: Ви не знате како је одговорно бити мајка!

ДЈЕВОЈЧИЦА: О, Боже! Само да изађем одавде. Зашто сам уопште и дошла?!

Дјевојчица узима још једну шаблећу.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Диван дан!

Инвалид демонстративно одлаже новине. Прилази шалтиеру. Одједном се укључују роџациона свјећила и чује се завијање сирене. Службеник узима метафон.

СЛУЖБЕНИК (У метафон): Молим вас да се вратите иза жуте линије. Прешли сте жуту линију.

ИНВАЛИД: Зар нисте рекли да инвалиди имају предност.

СЛУЖБЕНИК (У метафон): Вратите се иза жуте линије. Ако се не вратите, обустављам рад!

Инвалид стоји. Службеник одлаже метафон, сиуштиа окно на шалтиеру.

СЛУЖБЕНИК: До даљњег – не радимо са странкама!

ПЕНЗИОНЕРКА (Инвалиду): Послушајте га. Доћи ћете и ви на ред. Ево, брзо ћу ја. Обећавам!

Инвалид стоји, иљује усџрану и љуштиа одлази на своје мјесто. Сједа и узима новине.

ПЕНЗИОНЕРКА: Морамо бити разумни, иначе никад нећемо завршити. Трпен – спасен!

Пензионерка џражи нештиа њо џорби. Вади чоколадицу и даје службенику, при џоме џази да је груте жене не виде.

ПЕНЗИОНЕРКА: Изволите, да се мало засладите!

СЛУЖБЕНИК: Знате ли да је подмићивање државних службеника кажњиво по закону, Службени гласник, закон о административним службеницима, став 5, члан 3?

Пензионерки је веома неџријашно. Гледа у груте жене. Оне је џријекорно џледају. Правда се више џима, неџо Службенику.

ПЕНЗИОНЕРКА: Какво мито, молим вас?!

Неудаџа усџаје и оџвара лексикон. Чиџа.

НЕУДАТА: Мито, новац или друга врста награде која се даје некоме (обично оном који има неку власт) да реши повољно даваочеву ствар (најчешће на неисправан, непоштен начин).

Неудаџа заџвара лексикон и сједа.

ПЕНЗИОНЕРКА (Странкама): Само сам хтјела... Чоколадицу, ако му падне шећер. (Службенику) Ви сте млади, веома је напорно, трошите се, није лако...

Гура му чоколаду кроз шалтиерски оџвор.

СЛУЖБЕНИК: Не, хвала!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ево, и њих ћу да почастим.

Прилази женама, оџвара чоколаду, нуди их.

НЕУДАТА: Хвала, не. Нисам дошла овамо да једем. Иначе једем само црну чоколаду. Искључиво црну!

МАЈКА: Ево, ја ћу узети једну... Да понесем сину.

Прилази Инвалиду. Инвалид гржи новине исџред, не сиуштиа их.

ИНВАЛИД: Не једем!

Пензионерка одлази до Дјевојчице. Дјевојчица је неодлучна, иџак узима чоколаду и гржи је у руци.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Хвала.

Чим се Пензионерка окрене, она сиџави чоколаду у џеџ.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ето, видите, није никакав мито и њих сам почастила. Узећу и ја једну коцкицу. Знате, волим слатко. Човјек, када дође у моје године, све више личи на дијете. Послужите се!

СЛУЖБЕНИК: Већ сам вам рекао, не и не! (Тише) Бар не овако јавно.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ах, да...

Пензионерка вади коверџу из џорбе, окреће се џрема женама и џосмаџра их, а заџим брзо сиџавља осџашке чоколаде у коверџу. Коверџу сиуштиа на џулиџ. Службеник је узима сасвим џриродно, као да се џо дешава сваки дан. Инвалид џосмаџра џреко новина шџа се дешава. Жене џледају у Службеника, али када их он џоџледа, оне окрећу џлаву усџрану као да ништиа нису видјеле. Инвалид се сакрије иза новина. Дјевојчица брзо извлачи чоколадицу из џеџа и нервозно једе.

СЛУЖБЕНИК: Изволите.

ПЕНЗИОНЕРКА: Знате, кад човјек дође у одређене године, он не може више да привређује, онда само троши.

СЛУЖБЕНИК: Скратите!

ПЕНЗИОНЕР: Пензије мале. Мало нам шта преостаје од живота. Остају нам дјеца и контејнери.

СЛУЖБЕНИК: Још краће.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја бих хтјела... овај, да разговарам... да прођем горе.

СЛУЖБЕНИК: Горе!

У шом моменџу освјетљавају се велика, масивна вратиша, која се налазе у гну сцене. Сви погледи уперени су према вратишама. Свјетло се таси, вратиша су у полумраку, само се назире свјетлост кроз кључаоницу и испод њих. Све вријеме док су на сцени, сцранке су свјесне присусџва тих вратиша.

СЛУЖБЕНИК: Не иде то тако.

Чека њену реакцију.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је.

ПЕНЗИОНЕРКА: Али, с обзиром на моје име, мислила сам...

СЛУЖБЕНИК: Немате шта да мислите. Реците мени зашто сте дошли и ја ћу вас упутити куда треба.

ПЕНЗИОНЕРКА: Да ли бих могла да разговарам са вашиим шефом? Знате, како наш народ каже: право, па у главу.

СЛУЖБЕНИК: Ако баш желите да разговарате са шефом, даћу вам број наше службе и закажите саста-нак с њим.

ПЕНЗИОНЕРКА: А ко се јавља на тај број?

СЛУЖБЕНИК: Ја, наравно.

Пише број и јружа јој. Хоће да приписне дрући број на дисплеју. Пензионерка скоро врисне.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не! То сигурно предуго траје, а мени се веома жури. С ким бих могла да разговарам?

Службеник одустјаје од припискања тасџера.

СЛУЖБЕНИК: Са мнош.

ПЕНЗИОНЕРКА: Да ли ви можете да ми помогнете?

СЛУЖБЕНИК: Наравно да не могу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Молим!

СЛУЖБЕНИК: Као што сам већ рекао, упутићу вас коме треба. Изнесите свој случај, ја ћу га завести под одређени број и прослиједити референту.

ПЕНЗИОНЕРКА: Референту?

Неудаџа усџаје и оџвара лексикон. Чиџа.

НЕУДАТА: Референт (лат. *Referens*) известилац; предавач; службеник који подноси усмени или писмени стручан извештај претпостављеном о садржини акта.

Неудаџа заџвара лексикон и сјега.

ПЕНЗИОНЕРКА: А ко је референт?

СЛУЖБЕНИК: Овисно о проблему. Углавном, ја. Ваше исправе!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ви ме не познајете?!

СЛУЖБЕНИК: Зар би требало?

ПЕНЗИОНЕРКА: Стварно не знате ко сам?!

СЛУЖБЕНИК: Исправе, молим!

Пензионерка вади из шорбе овећи свежањ џаџира увезаних канџом, џомало праџњав, и баца џа на џулџи.

ПЕНЗИОНЕРКА: Изволите! Ово је мој живот.

Гаси се свјетло у чекаоници. На сцени се виде само Пензионерка и Службеник.

СЛУЧАЈ 1914

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ту вам пише.

СЛУЖБЕНИК: Зашто сте дошли?

ПЕНЗИОНЕРКА: Ви збиља не знате ко сам или се само правите? Идете ли ви уопште у позориште?

СЛУЖБЕНИК: По мом мишљењу савремено позориште је – шаблон, предрасуда. Кад се диже завјеса и при вечерњој свјетлости, у соби са три зида, ови велики таленти, свештеници свете умјетности, приказују како људи једу, пију, воле, ходају, носе своје капуте; кад се из тривијалних сцена и фраза труде да извуку морал – мали морал, једноставан, користан у домаћем животу; кад ми у хиљаду варијација износе увек једно те исто, једно те исто, једно те исто – онда ја бјежим, бјежим као што је бјежао Мопасан од Ајфелове куле која му је притискивала мозак својом тривијалношћу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Али, без позоришта се не може.

СЛУЖБЕНИК: Можда? Али, ја могу. Име и презиме.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја, ја... ја сам велика глумица. Првакиња. Можда највећа.

СЛУЖБЕНИК: Лијепо, драго ми је због вас. И шта бисте сад хтјели, молим вас?

ПЕНЗИОНЕРКА: Знате, хтјела бих да играм.

СЛУЖБЕНИК: Играјте, ко вам брани!

ПЕНЗИОНЕРКА: Могла бих да играм Јулију, или Офелију. Замислите, у овим годинама. Играла бих и лава, ако треба.

СЛУЖБЕНИК: Не сумњам.

ПЕНЗИОНЕРКА: Али не дају ми. Не дају ми да заиграм. Ако можете да учините да заиграм на сцени. Вјерујте, то је мој живот.

СЛУЖБЕНИК: Вјерујем ја вама.

ПЕНЗИОНЕРКА: Зато бих хтјела горе. Ако би ваш шеф могао нешто да учини. Глумац живи за аплауз. А без аплауза, као да сам мртва.

СЛУЖБЕНИК: Како, молим вас?!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ево, показаћу вам.

Свјетлосни шoи на Пензионерку.

ПЕНЗИОНЕРКА: Сада сам права глумица, играм са уживањем, са заносом, опијам се на позорници и осећам да сам дивна. А сада, док живим овде, ја стално идем пешке, идем и мислим, мислим и осећам како расту моје душевне снаге... И сада знам, разумем, Коста, да у нашем послу – било да играмо на позорници или пишемо – није главно слава, сјај, све оно о чему сам сањала; главно је да човек уме подносити патњу. Да уме носити свој крст и веровати. Ја верујем, и није ми тако тешко; кад мислим о свом позиву, ја се не бојим живота.

Пале се свјетла. Жене у чекаоници су изненађене њеном ићром, айлаудирају.

СЛУЖБЕНИК: Сљедећи.

Жене ирекидају айлауз. Пензионерка се иокуњено враћа на сћолицу. Устаје Дјевојчица.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Ја... Ја не могу више!

Прилази шалћеру.

СЛУЖБЕНИК: Изволите! Ваше исправе, молим.

Она вади књижицу, шанку, скоро нову. Пружа је Службенику.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Ја... Ја не тражим ништа... Мука ми је.

Дјевојчица иовраћа, заићим вади шаблесте, узима једну, иа друћу.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Како диван дан! (Смије се.) Овдје је тако бучно. Сви вичу.

СЛУЖБЕНИК: Опростите, а ко виче?

ДЈЕВОЈЧИЦА: Тата на маму, мама на тату. Онда заједно вичу на мене, а нисам ништа крива. Стварно нисам ништа скривила. Страх ме је!

СЛУЖБЕНИК: Чег се плашиш?

ДЈЕВОЈЧИЦА: Вјетра, кише, сутрашњег дана, будућности, садашњости, смрти, самоће, друштва... Она... Она једино ћути, али не могу издржати њен поглед. Не волим да ме посматра.

СЛУЖБЕНИК: Ко, молим?

ДЈЕВОЈЧИЦА: Па, она. *(Показује на рибу.)* Тако некако, са пуно пријекора.

Службеник узима велики њечаш и удара у књижицу.

СЛУЖБЕНИК: Изволите.

Дјевојчица га погледа, није јој јасно.

СЛУЖБЕНИК: Изволите. *(Показује руком у њравцу враћа.)*

Свјетло на враћа. Дјевојчица стоји неодлучна, заштим направи један корак и крене.

СЛУЖБЕНИК: Само мало, госпођице. Неће моћи.

Дјевојчица сјаје.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Молим?!

СЛУЖБЕНИК: Она ипак остаје. *(Показује руком на рибицу.)*

Дјевојчица оставља рибицу на њулићу и одједном почиње да се креће као на њокрејној њраци. Жене су изненађене. Враћа се овварају. Дјевојчица несјаје иза њих. Жене усјају и полазе њрема враћима, али сада ѡрака иде у суйројном смјеру, ѡако да оне ѡрче у мјесту. Враћа се зашварају. Жене ѡадају. Службеник храни рибицу, не ѡримјећује ѡња се дешава око њета. Замрачење.

ПОЈАВА ДРУГА

На стоолицама сједе стѡранке из ѡрве слике, само ѡшо умјестио Дјевојчице сједи Мушкарац. Сви држе каршо-не у рукама, на дисѡлеју се исѡисују бројеви. Каѡија је ошворена. Улази Удаѡа, дебља је него у ѡрвој слици.

ПЕНЗИОНЕРКА: Нећете, ваљда, преко реда?!

УДАТА: Не, ја не требам ништа. Хоћу само да кажем да сам удата.

Сѡаје исѡрег Неудаѡе и ѡледа у њу.

УДАТА: Срећно удата.

НЕУДАТА: Цркни!

ИНВАЛИД: Падају цијене акција.

УДАТА: Али ја сам стварно срећно удата.

МАЈКА: Опростите, госпођо, мени се жури, треба да спремим сина за школу.

Удаѡа ѡрилази шалѡеру, ѡледа у Службеника.

УДАТА: Ја... Ја сам срећно удата.

СЛУЖБЕНИК: Затворите капију за собом!

Удаѡа оглази и зашвара каѡију. На дисѡлеју се исѡисује број 1941. Инвалид одлаже новине.

ИНВАЛИД: Мој број.

Полази ѡрема шалѡеру.

НЕУДАТА: Сигурно је потего неку везу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ко зна како је изгубио ногу?

МАЈКА: Изгубићу и овај дан. Мали ће сигурно да ме чека испред школе.

СЛУЧАЈ 1941

Инвалид ѡрилази шалѡеру, ѡружа књижицу која је крвава и наѡрјела. Чекаоница се замрачује.

ИНВАЛИД: Ја дошo по своје.

СЛУЖБЕНИК: Молим?!

ИНВАЛИД: Кажем, дошб по своје.

СЛУЖБЕНИК: Које ваше?

ИНВАЛИД: Видите, ја немам ногу.

СЛУЖБЕНИК: Да. И?

ИНВАЛИД: Знате ли?

СЛУЖБЕНИК: Шта?

ИНВАЛИД: Како сам остао без ноге?

СЛУЖБЕНИК: Како бих ја то могао да знам?!

ИНВАЛИД: У...

*Чују се звуци војних бубњева, фијук мейака, њад тра-
наша.*

СЛУЖБЕНИК: У...

Звуци стиројевих корака, авиона, шенкова.

ИНВАЛИД: Да, ето видите, тако сам ја остао без ноге.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је, а ко вас је тјерао да идете у...
(фијук мейака) тамо.

ИНВАЛИД: Звали су. Да се брани отаџбина. Једно јутро се
пробудим и, умјесто да одем на посб, ја одем у рат.

СЛУЖБЕНИК: Молим вас, без псовки!

ИНВАЛИД: Нисам ни знао да смо у рату.

Инвалид погледа у Сужбеника, уризе се за језик.

ИНВАЛИД: Опростите, ни против кога, ни са ким. Већ
одједном, кб из ведрa неба.

СЛУЖБЕНИК: А је ли вас неко тјерао?

ИНВАЛИД: Није, што јес', јес'. Они рекли да дођем.
Послали позив.

СЛУЖБЕНИК: Који они?

ИНВАЛИД: Па, они... Држава.

СЛУЖБЕНИК: И шта сад?

ИНВАЛИД: Обећавали су. Све су обећавали. Кад једном
заврши, сви ћемо јести златним кашикама, неће
нам моћи нико ништа. Бићемо највећи, најјачи,
најљепши, само да се одбранимо од непријатеља.

СЛУЖБЕНИК: И?

ИНВАЛИД: И завршило се. Исто тако као што је и поче-
ло. Одједном. Ал' паде граната...

СЛУЖБЕНИК: Рекао сам да не псујете.

ИНВАЛИД: Ваљда у знак примирја. И ја оста' без ноге
задњи дан рата.

СЛУЖБЕНИК: Ви опет псујете.

ИНВАЛИД: Опростите, господине, то ја од тада, бржи
ми језик од памети.

СЛУЖБЕНИК: Баш штета, то за ногу.

ИНВАЛИД: Није ми жао. Дао сам ногу за државу и дру-
гу бих, ако затреба.

СЛУЖБЕНИК: И шта сада хоћете?

ИНВАЛИД: 'Оћу да ми дају оно што су обећавали: злат-
не кашике, шуме, станове... ил' да ми врате ногу!

СЛУЖБЕНИК: Шта ви хоћете, кашику или ногу?

ИНВАЛИД: Било шта?

СЛУЖБЕНИК: Имате ли какву потврду?

ИНВАЛИД: Е, у томе и јесте проблем. Рат је завршен у
15.00, а ја сам ногу изгубио у 15.05.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је.

ИНВАЛИД: Е, то сви кажу.

СЛУЖБЕНИК: Шта?

ИНВАЛИД: Па, то, да им је жао. И шта ја сад да радим?

СЛУЖБЕНИК: Жалите се.

ИНВАЛИД: Жалио сам се већ свима, али... Само ме во-
дају од једних врата до других.

СЛУЖБЕНИК: Упутите нам жалбу писменим путем, а
ми ћемо је завести у протокол.

*Пали се свјешло на Неудатау. Она усњаје. Ошвара ле-
ксикон и чииа.*

НЕУДАТА: Протокол (грч. *protos, kolla lepak, protokollon*)
записничко утврђење неке радње извршене по на-

ређењу или службеној дужности, записник који садржи одлуке или закључке неког колегијума, записник са исказима саслушаних лица; записник седнице.

Неудата зашвара лексикон. Сједа. Гаси се свјећило у чекаоници.

ИНВАЛИД: Ко ме да се жалим! Видим да сте сви ви исти. Једете златним кашикама, а нас сте заборавили.

СЛУЖБЕНИК: Молим вас, без лажних инсинуација. И смирите се, све ће се ријешити.

ИНВАЛИД: Нећу да се смирим, јер неће ништа да се ријешити. Ништа!

СЛУЖБЕНИК: Молим вас да идете.

ИНВАЛИД: Нећу да идем. Чекаћу овдје и псоваћу: рат, гранате и шрапнели, мине нагазне, мине потезне, тенкови, топови и вебери, митраљеви, меци, хаубице.

Инвалид се креће према враћима, када дође до њих луца шћаком о враћа.

ИНВАЛИД: Чујете ли? Чујете ли како псујем, како користим непристојне ријечи? Отворите! Вратите ми ногу. Отворите! Вратите ми моју ногу.

Сједа испред враћа и њлаче. Прилазе му Пензионерка и Мајка.

ИНВАЛИД: Пустите ме, покажаћу ја њима. Пустите ме.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не брините. Све ће се ријешити. Све ће бити добро.

ИНВАЛИД: Ништа неће да се ријешити!

МАЈКА: Ево и ја чекам. Но, но. Буји паји, матерна надо, буји паји, сунце моје драго.

Мајка вади ракијску флашу из торбе и даје му да пије. Инвалид је хваћа за труди. Мајка сједа на њајрљак од ноће и даље њјева и љуља се. Инвалид је њовлачи на себе. Пензионерка их њосмајра из њрикрајка и њрља се њо међуножју. Службеник њосмајра шћа се дешава, завлачи руку у хлаче. Неудата узима лексикон и чића. Сви уздишу.

НЕУДАТА: Коитус (лат. *co-ire* састати се, спојити се *coitus*) сношај, парење, обљуба.

Уздаси њосћају све њласнију, док не достићу врхунац.

НЕУДАТА: Оргазам (грч. *Orgao bijat*, да прснем од здравља; упаљујем се) јако кретање крви и других сокова у телу, навала крви (нарочито у правцу сполних органа), занос; бујање, јак нагон; *orgasmus veneris* (лат. *Orgasmus veneris*) сполни занос.

Неудата њресћаје да чића. Пољедом огмјери све њрисућне, а онда наставља да чића.

НЕУДАТА: Порнографија (грч. *porneia, graphia* писање) ширење у народ блудничења књижевношћу; бестидна књижевност и уметност.

На њене ријечи сви се буде као из сна. Појрављају огјећу и сједају на своја мјестца, као да се нишћа није десило. На дисћлеју се исћисују бројеви. Сви зуре у дисћлеј и ишчекују. Појављује се број 1968.

МАЈКА: Знала сам! Имала сам предосјећај. Стићи ћу на вријеме да одем по сина у школу.

Мајка усћаје и њрилази шалћеру.

ПЕНЗИОНЕРКА: А када ће мене да прозову.

НЕУДАТА: Ви сте већ били.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не, замијенили сте ме с неким.

Неудата се обраћа Мушкарацу.

НЕУДАТА: Зар она није већ била?

Мушкарац се ићра шеширом у руци и звиждуће неки шлаћер.

ИНВАЛИД: Потреси у Кини.

Чекаоница се замрачује, осћаје свјећило на шалћеру.

СЛУЧАЈ 1968

МАЈКА: Знате, не желим да дужим. Имам један проблем али, вјерујте ми, није до мене.

СЛУЖБЕНИК: Реците!

МАЈКА: Овај, знате...

СЛУЖБЕНИК: Слободно говорите. Сами смо.

МАЈКА: Знате, ја сам самохрана мајка. Имам дијете, сина, диван дјечак. Треба да одем у школу по њега. Ево, имам и његову слику.

Тражи нешто по шорби, вади новчаник и показује Службенику.

СЛУЖБЕНИК: Лијеп дјечак.

МАЈКА: На оца. Ето, и он ме је оставио.

СЛУЖБЕНИК: Оставио? Син?

МАЈКА: Не, његов отац. У ствари, ја сам оставила њега. Нисам више могла да поднесем притисак. Он је, знате, војно лице. Или је био војно лице? Више се не сјећам. Све је морало бити уредно, као под шпагу. Оброци тачно на вријеме. Све затегнуто, испеглано. Нисам више могла то да подносим. Плашила сам се да не закасим са доручком, ручком, вечером, да направим дуплу пеглу на хлачама. Презнојавала сам се, будила ноћу... И једноставно, узела сам дијете и отишла.

СЛУЖБЕНИК: Схватам!

МАЈКА: Знате, било је неподошљиво. Једноставно, нисам више могла. А сада бих хтјела да ми се врати, да будемо права породица, да имамо бар још једно дијете. Једну дјевојчицу. Ево, показаћу вам њену слику.

Мајка прируча новчаник Службенику.

СЛУЖБЕНИК: Слатка беба.

МАЈКА: Знате, сада сам спремнија за брак. Зрелија. Ето, то бих хтјела.

СЛУЖБЕНИК: Још нешто?

МАЈКА: Да... Не жалим се, имам посао, имам дијете, али некако не могу да успоставим контакт с људима. Они кажу да нисам добра супруга и мајка. И, наравно, сви говоре да пијем али то, наравно, није истина. Истина је сасвим друкчија. Знате, није проблем, ако човјек, кад дође кући с посла, мало... Знате, да се мало опусти. Реците, зар данас не попијемо сви коју чашицу?! Не идем у кафане, не правим проблеме. Попијем пиво, два, три. Некада вино, бијело, црно, розе. Ракијицу, крушковачу, вишњевачу, ал' не превише. Не запостављам ја свог сина, вјерујте ми. Купујем му све што пожели. Купила сам му много више ствари него његов отац. И знате шта ми каже тај дјечак: Мама, ја тебе никада нећу оставити. То ме толико разњежи да морам нешто да попијем. Сладак је, личи на оца.

Док она говори појављује се Пензионерка. Прикрада се и пролази иза Мајке да је Службеник не види. Иде према враћима.

СЛУЖБЕНИК: Опростите, тренутак!

Узима метафон.

СЛУЖБЕНИК: Молим вас, вратите се на своје мјесто! Сачекајате ваш ред.

Пензионерка стоји неодлучна, заштим се враћа корак назад и онда почиње да ширчи према враћима. Стаје испред враћа и лупа.

ПЕНЗИОНЕРКА: Пустите ме да уђем! Пустите ме! Не могу више да чекам овдје! Полудјећу! Желим да играм! Желим да живим!

Службеник узима шасиер и ситиска шийку на шасијеру. Појављују се два чувара која односе Пензионерку на њено мјесто. Службеник јој прилази.

СЛУЖБЕНИК: Смирите се, госпођо, молим вас! Ако имате каквих примједби на наш рад, обратите нам се писменим путем. Сједните, молим вас, и чекајте!

ПЕНЗИОНЕРКА: До када? До када да чекам?

СЛУЖБЕНИК: Ево, узмите чоколадицу.

Службеник јој њружа чоколаду коју је она њему гала ранице. Пензионерка је узима.

ПЕНЗИОНЕРКА: Хвала вам. Оппростите, пао ми је шећер. Оппростите, још једном. Обећавам, бићу добра.

Службеник се враћа према шалтиеру. Мајка вади флашу из торбе. Пије, а заштим узима бомбоне, љуну шаку бомбона и тирпа их у уста. Дува у гланове, мирише да ли се осјећа на алкохол. Службеник је само љоледа.

СЛУЖБЕНИК: Наставите.

МАЈКА: Ето, завршила сам. Морам да одем по сина у школу. А можда стигнем и на посао. Хвала вам. И молим вас да не причају више о ономе. Знате, како је тешко добити слободан дан.

Службеник сједа, стиска тасиер са бројевима, бројеви се исписују. Мајка оглази. Пензионерка љетише, Неуда-ша љеда у дисилеј. Мушкарац нервозно љечи шешир у руци. На дисилеју се љојављује број 1970. Мушкарац љоледа у картици, устаје, љојравља одијело. Вади љейни сати, љеда. Ставља шешир на љаву и љрилази шалтиеру. Чим Мушкарац ситане исеред шалтиера, Службеник ситавља најиис љауза.

СЛУЖБЕНИК: Пауза, жао ми је.

Неудаша устаје. Ошвара лексикон и читша.

НЕУДАТА: Пауза (грч. Паусис престајање, раио зауставим, лат. pausa) привремен мали прекид у неком раду, почивка, станка, одмор, нарочито у музици; знак за ћутање, знак за мировање.

Мушкарац та љоледа и оглази. Службеник узима торбу из које вади ручак. Узима оћромну кашику боје злаша. Заштим љоледа у Инвалида. Инвалид та љосмашра преко новина, када та Службеник љоледа, брзо сјушша љолед љод новине. Сцена се замрачује.

ПОЈАВА ТРЕЋА

У чекаоници сједе: Неудаша, Пензионерка, Мајка, Инвалид и Мушкарац. На дисилеју се исписују бројеви. Појављује се Удаша. Сада је још крујнија, личи на балон.

УДАТА: Ја сам срећно удата!

Како то љовори, љодиге се у висину и нештаје са сцене.

УДАТА: Ја сам срећно удата. Срећ-ноо уда-таа.

Чује се звук љуцања балона.

НЕУДАТА: Пукла је од среће.

ПЕНЗИОНЕРКА: Бар је осјетила шта је мушко.

НЕУДАТА: Је ли ви то нешто на мој рачун?

ИНВАЛИД: Криза на нафтном тржишту.

МАЈКА: Морам да спремим сина за факултет.

Мајка узима флашу из торбе и кришом љије да је гру-ти не виде. Послије тирпа бомбонице у уста, заштим љуше да љровјери да ли се осјећа на алкохол. Улази Певачица. Има шешир, шамне наочари, носи људлицу и, наравно, оћромне ћруди. Прича мобилиним шелефоном.

ПЕВАЧИЦА (У шелефон): Концерти и само концерти. И то преко гране. Углавном дискотеке, ал' је екстра провод... Пуно је, кад ти кажем... Не, не зезам, маме ми. Треба да доћеш да видиш које лудило, брате.

Из своје фирмиране торбице вади ружичасиу књижицу, љружа је Службенику. Он удара љечаш. Огмјери је и враћа јој књижицу.

СЛУЖБЕНИК: Хоћете ли, молим вас, бити љубазни да ми потпишете ваш нови це-де.

ПЕВАЧИЦА: Наравно, слатки сте.

Певачица наситавља према врашима.

ПЕВАЧИЦА (У шелефон): Рекла сам му да сам ја уметница. Знаш ли ти, човече, ко сам ја? Ја сам ти ви-ај-пи! Не пристајем на тај хонорар. (Псу) Пуфице, миран! Сад ће мамица да те нахрани.

Певачица вади флашицу за бебе и сивавља је њу у усџа.

ПЕВАЧИЦА (Псу): Рудај, мацо мамина. (У џелефон) Не, не кажем теби, Пуфица је мало изгладнела, навикла је да се храни свака три сата.

Враџа се оџварају. Певачица несџаје иза њих. Пензионерка усџаје.

ПЕНЗИОНЕРКА: И она себе назива умјетницом. Јесте ли видјели?

НЕУДАТА: Такве пролазе, а ми чекамо.

МАЈКА: Довољно је да скину гађе, а што ја сина морам да спреим за факултет, кога брига.

ПЕНЗИОНЕРКА: Реците ви, као мушкарац, шта мислите о томе!

ИНВАЛИД: Крах берзе на Вол Стриту.

На дисџлеју се џојављује број 1974. Неудаџа усџаје.

НЕУДАТА: Коначно!

ПЕНЗИОНЕРКА: Још једна успијуша. Види само како је спечена, нема човјек за шта да је ухвати.

Пензионерка и Мајка се смију. Мајка џледа на саџ.

МАЈКА: Закаснићу. Нећу стићи да спреим малог.

ПЕНЗИОНЕРКА: Сигурно се спанђала с њим. Примјетила сам ја да се они нешто домунђавају. Све је то мени сумњиво!

Неудаџа се окреће и џледа их. Жене заћуше. Пензионерка шаџуће неџишо Мајци на ухо. Обје жене се смију. Неудаџа џрилази шалџеру.

Чекаоница се замрачује.

СЛУЧАЈ 1974

СЛУЖБЕНИК: Ваше исправе, молим.

Неудаџа му даје књижицу, нову, добро очувану.

НЕУДАТА: Пуштате људе преко реда, а ми што чекамо? Ништа! Да знате да ћу се жалити.

СЛУЖБЕНИК: То је ваше право, наравно. А имате ли свједоке?

НЕУДАТА: Наравно, имам, и они су видјели што и ја.

Пали се свјеџло на чекаоницу. Сџранке сједе са џовезом џреко очију, имају руке на ушима и флашџер џреко усџа.

СЛУЖБЕНИК: Мислите?!

Чекаоница се замрачује.

НЕУДАТА: Али ваљда је моја ријеч довољна?

СЛУЖБЕНИК: Ваша ријеч против моје.

НЕУДАТА: Коме могу да упутим жалбу?

СЛУЖБЕНИК: Мени, наравно. Узећу је у разматрање.

НЕУДАТА: Размислићу још, али хвала вам.

СЛУЖБЕНИК: Изволите.

НЕУДАТА: Нервира ме ова ситуација. Не могу да добијем посао, а ако немам посао, не могу да нађем мужа. И тако се вртим у круг.

СЛУЖБЕНИК: Занимљиво! Јесте ли већ покушали?

НЕУДАТА: Шта?

СЛУЖБЕНИК: Да нађете нешто.

НЕУДАТА: Тражила сам посао, али... Или сам преквалификована или потквалификована, или немам довољно радног искуства или траже приправнике, или сам члан партије или нисам. Једноставно, нисам добро конектована.

СЛУЖБЕНИК: А ово друго?

НЕУДАТА: То је још већи циркус. Данас је тешко наћи нормалног мушкараца.

СЛУЖБЕНИК: А како вама изгледа тај нормални.

НЕУДАТА: Старији, запослен, да има ауто и да није ментално болестан. У обзир долазе и разведени или удовци. Пожељно је да је стамбено обезбијеђен.

СЛУЖБЕНИК: И нисте нашли таквог.

НЕУДАТА: Нашла сам, али ја нисам одговарала њему.

СЛУЖБЕНИК: Штета. А шта је он тражио?

НЕУДАТА: Он је тражио запослену домаћицу, образовану и кротку.

СЛУЖБЕНИК: И шта сад желите: посао или мужа?

НЕУДАТА: Мислим, прво посао. Без мужа и могу, али без посла ипак не.

СЛУЖБЕНИК: А да нађете мужа с послом?

НЕУДАТА: То би било идеално! Али шта ако ме остави, онда бих била опет и без мужа и без посла.

СЛУЖБЕНИК: А зашто би вас оставио?

НЕУДАТА: Данас остављају из многих разлога: или им превише угађаш или не обрађаш довољно пажње, или се заљубе у неку млађу ил' открију да воле младиће. Једноставно, како им дође. Само одлуче да вас замијене, као старе ципеле. Онда узму нове, па и њих носе док их не разгазе.

СЛУЖБЕНИК: Значи посао?

НЕУДАТА: Дефинитивно, посао. Зато бих хтјела горе, ако има неко мјесто за мене. Јер овдје, очито, нема.

Службеник ошвара књижицу, узима њечайи, држи њечайи у ваздуху. Неудата се обрадује. Службеник показује на свој џеј од кошуље.

НЕУДАТА: Оппростите, али ја не дајем мито.

СЛУЖБЕНИК: Онда ништа. Размотрићемо ваш случај.

НЕУДАТА: Рекла сам ја да је све то корупција.

Неудата оглази.

СЛУЖБЕНИК: Причекајте мало, молим вас.

Службеник пише признаницу. Неудата се враћа.

СЛУЖБЕНИК: Изволите!

НЕУДАТА: А шта је ово?

СЛУЖБЕНИК: Казна, за вријеђање административних службеника. Можете да је платите на лицу мјеста.

НЕУДАТА: Ако не платим?

СЛУЖБЕНИК: Покренућемо кривични поступак против вас.

НЕУДАТА: Е, баш да видим. Све ћу доказати на суду. Нећу да платим!

Службеник узима метафон и виче.

СЛУЖБЕНИК: Суђење!

Службеник сшавља њерику на главу. Узима чекић и луца.

СЛУЖБЕНИК: Мир у судници!

Пале се свјетлила у чекаоници. Стиранке жаторе и турају се. Понашају се као на фудбалској ушакмици. Неудата сшоји у сшаву мирно.

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме?

НЕУДАТА: Неудата.

СЛУЖБЕНИК: Година рођења?

НЕУДАТА: 1974.

СЛУЖБЕНИК: Занимање?

НЕУДАТА: Незапослена.

СЛУЖБЕНИК: Имате право на адвоката.

НЕУДАТА: Сама ћу да се браним.

СЛУЖБЕНИК: Како се изјашњавате о кривици?

НЕУДАТА: Нисам крива.

СЛУЖБЕНИК: Позивамо првог свједока.

Излази Пензионерка.

ПЕНЗИОНЕРКА: Кунем се да ћу говорити истину и само истину.

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме?

ПЕНЗИОНЕРКА: Пензионерка.

СЛУЖБЕНИК: Шта мислите о окривљеној?

ПЕНЗИОНЕРКА: Примјетила сам ја да ту нису чиста посла. Чим она није удата, мислим да је крива. Од самог почетка увијек се нешто буну.

СЛУЖБЕНИК: Хвала, можете ићи на мјесто. Суд позива другог свједока.

Прилази Инвалид.

СЛУЖБЕНИК: Представите се.

ИНВАЛИД: Ратни војни нвалид.

СЛУЖБЕНИК: Годиште?

ИНВАЛИД: Мислите кад сам рођен ил' кад сам изгубио ногу?

СЛУЖБЕНИК: Када сте изгубили ногу.

ИНВАЛИД: 1995.

СЛУЖБЕНИК: Шта мислите о окривљеној.

ИНВАЛИД: Како ће моје свједочење утицати на мој случај?

СЛУЖБЕНИК: Позитивно! Наставите.

ИНВАЛИД: Крива је. Како неко ко је незапослен може уопште да живи? Читате ли ви новине, нечасни суде, видите да све поскупљује.

СЛУЖБЕНИК: Хвала. Позивамо и трећег свједока.

Прилази Мајка.

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме.

МАЈКА: Мајка.

СЛУЖБЕНИК: Познајете ли окривљену.

МАЈКА: Наравно да је не познајем, али то што нема дјеце довољно говори о њој. Крива је.

СЛУЖБЕНИК: Хвала. Можете да одступите. Окривљена, желите ли нешто да изјавите?

НЕУДАТА: Желим да кажем да је ово...

СЛУЖБЕНИК: Хвала, довољно. Суд вас проглашава кривом за кривично дјело кривоклетства, чл. 5, параграф 3678. Морате да носите трошкове суђења и да платите казну. Суђење завршено.

Службеник лупа чекићем њири њиша.

НЕУДАТА: А гдје да платим?

СЛУЖБЕНИК: Ево, овдје.

Неудаџа бијесно вади новац и оглази. Службеник оглаже новац у металну касицу и броји га. Замрачење.

ПОЈАВА КРАЈЊА

У чекаоници сједе Пензионерка, Неудаџа, Мајка, Инвалид и Мушкарац. За шалтером нема Службеника.

НЕУДАТА: Мисле ли они да раде данас?

ПЕНЗИОНЕРКА: Да није какав празник. Данас има тих празника, човјек не може све да их упамти.

НЕУДАТА: Какав празник? Нема никаквог празника.

МАЈКА: Морам сину да испеглам кошуљу за посао.

ПЕНЗИОНЕРКА: Можда је отишао у тоалет.

НЕУДАТА: Како може да иде у ве-це за вријеме радног времена.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ако има слабу простату, мора. Је ли, младићу, је л' тако да мора?

Мушкарац само загледа своје ноћице и њочиње да звиждуће шлаџер.

ПЕНЗИОНЕРКА (Мушкарицу): Много смо фини. (Осталима) Требало би то да преконтролише.

Инвалид диже главу изнад новина.

ИНВАЛИД: Оппростите, а гдје је службеник?

ПЕНЗИОНЕРКА: О томе говоримо све вријеме.

ИНВАЛИД: Да није остао без посла.

МАЈКА: Можда су му дјеца болесна.

НЕУДАТА: Извлачи се, ето шта је. Извлачи се! Они што имају посао неће да раде, а они што хоће да раде, не дају им посао. У овој држави ништа не функционише.

МАЈКА: Је л' ви то нешто на мој рачун?

НЕУДАТА: Не, нисам мислила на вас... Онако уопштено.

ПЕНЗИОНЕРКА: А баш ми је необично без њега. Навикла сам да нас посматра оним својим очицама.

МАЈКА: Јесте, подсјећа ме мало на мог сина кад је био млађи.

НЕУДАТА: И шта сад?

ПЕНЗИОНЕРКА: Чекаћемо, ако треба до сутра, али чекаћемо. Нећу опет да идем по контејнерима.

ИВАЛИД: А да није рационализација, па је то радно мјесто укинато.

ПЕНЗИОНЕРКА: Рационализација?

НЕУДАТА: Организација неке делатности на основу најцелисходнијих метода и начина рада, усавршавање, побољшавање, побољшање.

ПЕНЗИОНЕРКА: Како укинато? Не могу да укину, кад знају да ми чекамо. Не, не! Ја ћу да чекам!

НЕУДАТА: Ако ћете ви и ја ћу. Да кажу сутра да нисам била, па да изгубим ред. Човјек мора ствари да истјера до краја.

МАЈКА: Ја бих морала да пођем, знате, због сина, треба да му вежем кравату.

Мајка устаје, заштим њоново сједа.

МАЈКА: Причекаћу још мало.

ИНВАЛИД: Могу и ја да чекам, ако треба... Док ми не израсте нога.

Мушкарац њеда на сати. Сви сједе и ћуше. Осврћу се. Пензионерка вади њлејиво и њлеше, док њлеше њонавља монолој.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ромео, о Ромео! Зашто си,

Што си Ромео? Свог пореци оца,

Име одбаци, или, ако нећеш,

Закуни ми се да си драги мој,

Па нећу више Капулетова

Да будем ја.

Инвалид узима новине и чита. Мајка вади флашу из торбе и пије. Пензионерка је њољеда.

МАЈКА: Колоњска, мог сина.

Пензионерка само одмахне њавом и насѡави да ѡлеше. Мајка узима бомбонице и ѡвјерава дах. Неудата узима Лексикон и чита. Мушкарац се ѡра сатиом.

НЕУДАТА: Шалтер (нем. *Schalter*) Прозорче кроз које службеник свршава послове са грађанима (на железничким станицама, продавницама монополских артикала, у банкама и др.)

Одједном замрачење. Чује се ѡрмљавина. Ошварују се враша, иза њих се ѡјављује Службеник. Свјејлост ѡдоири само кроз враша и обасјава чекаоницу. Људи у чекаоници се ѡрину, изненађени. Чује се "Ода радошти". Они лајано устају и крећу ѡрема врашима. Помало са сѡрахом, али ѡлазе. Улазе Пензионерка, Неудата, Мајка и Инвалид. Мушкарац ѡлази за њима и онда сѡаје. Службеник му ѡрилази. Сѡушиша се рам ољедала. Посмаѡрају се као ограз у ољедалу. Пали се свјејло иза враша. Види се сѡејенишише и на сваком одморишишу ѡ један шалѡер.

Сѡранке несѡају иза враша и ѡењу се сѡејенишишем. Службеник и Мушкарац мијењају своју одјећу. Службеник му даје каѡу, црне рукавице, а Мушкарац шешир и каѡуш. Службеник обучен као Мушкарац одлази за сѡранкама, а Мушкарац обучен као Службеник ѡрема шалѡеру. Сједа у шалѡер, узима рибицу из акваријума и ѡроуша је.

Замрачење.

КРАЈ



Матија Ферлин, Sad Sam Lucky

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Зоран Ђерић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245