

Сцена

4/2013

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

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2013.

Број 4

Година XLIX

ОКТОБАР–ДЕЦЕМБАР

РЕЧ УРЕДНИКА > 5

I / ЛУТКАРСКА СЦЕНА > 6

Академик Хенрик Јурковски

Постмодернизам и лутке > 7

др Борис Голдовски

Лутка као посредник > 13

др Горан Гаврић

**Телесни и лични идентитет
позоришних покретних лутака** > 16

Еди Мајарон

Бекет и лутке > 26

Вјеслав Хејно

Луткарска режија > 29

Интервју: Србољуб Луле Станковић

**Највише сам режирао
представе за децу** > 34
(разговарала > Љиљана Костадиновић)

др Рита Феис

**Естетика луткарске режије
Радослава Лазића** > 36

мр Маријана Петровић

**Лакоћа постојања лутака у
рукама Јанка Врбњака** > 45

Сенка Петровић

**Јован Царан – синкретичар
уметности луткарства** > 54

Јован Царан

Мали прилог за Речник луткарства > 60

II / ЛУТКАРСТВО: ИСТОРИЈА > 62

др Зденка Ђерђ

Луткарски жанрови > 63

Амела Вученовић

**Функција симбола у народном
луткарском театру и последице
њихове погрешне примене** > 75

др Борис Голдовски

Руско луткарско позориште > 83

др Радослав Лазић

Гласници историје српског луткарства:

**Божидар М. Валтровић,
Марија Кулунџић и
Србољуб Луле Станковић** > 91

III / ДИРДРЕ КИНАХАН > 98

Интервју: Дирдре Кинахан

Јавно негодовање Дирдре Кинахан > 99
(разговарала > мр Наташа Миловић)

Дирдре Кинахан

Јавно негодовање > 102

мр Наташа Миловић

**Вениш, Шамроци и Шелоуци
у комаду Јавно негодовање
Дирдре Кинахан** > 119

IV / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА > 125

др Александра Кузмић

**Могуће конотације слике света
у историјској мелодрами
Свети Георгије убива аждаху** > 126

Сенка Петровић

**Егон Савин: Од драматизације
до представе Ујкин сан** > 135

V / АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА > 145

Симон Грабовац

**Поетика дворишта,
као поетика позоришта или
Позориште Двориште** > 146

Влатко Илић, Војислав Клачар

Уметност као поље ризичних захвата . . . > 154

VI / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА > 161

Константин Станиславски

**Искуство реализације
"система" у пракси** > 162

др Олег Владимирович Аронсон

**Недовршена полемика:
биомеханика Мејерхољда
или психотехника Станиславског?** > 165

др Марина Миливојевић Маћарев

**Шта се штампа, шта се игра,
од 2003. до 2006.** > 174

VII / REFRESH > 177

Адам Нинковић

Албер Ками и позориште > 178
(Приредила > Александра Коларић)

VIII / СЦЕНА У РЕГИОНУ / ФЕСТИВАЛИ > 186

Лука Курјачки

Амалгам несклада > 187
(47. Битеф)

Тамара Барачков

Кризне године > 193
(47. Битеф)

Радмила Ђурица

Мистериозне жене Розамунде > 198
(преглед награђених представа на 40. Инфанту)

Тамара Барачков

**Ослушкивање класике
Отело, Злочин и казна, ЈДП** > 203

Вања Николић

**Разгледница са дугог путовања
о представи Галеб, СНП** > 207

Милош Латинковић

Класичан модел, модеран крој > 212
(21. фестивал „Вршачка позоришна јесен“)

Милан Маћарев

**Од Полуделе локомотиве
до Мајстора и Маргарите** > 215
(48. Борштничково сечање, Словенија)

Божидар Мандић

Закорачи испред себе > 218
(12. ШУМЕС)

Интервју: Сенка Булић

**Умјетнички простор није
дефиниран границама** > 220
(разговарала > мр Наташа Миловић)



IX / КЊИГЕ, ДОГАЂАЈИ, IN MEMORIAM > 225

КЊИГЕ:

Вјеслав Хејно

УМЕТНОСТ ЛУТКАРСКЕ РЕЖИЈЕ > 226

Marek Waszkiel

DZIEJE TEATRU LALEK W POLSCE > 228

Радослав Лазић

Луткари о луткарству > 231

Бранка Јакшић Провчи

**Паралеле и сусретања – Душан
Ковачевић и Александар Поповић** > 233

Радина Вучетић

Кока-кола социјализам > 235

ДОГАЂАЈИ:

др Исидора Поповић

**Достој(анстве)но обележен
јубилеј Српског позоришта
у Мађарској** > 240

Синиша И. Ковачевић

**Портрети Мирослава Крлеже
(изложба поводом 120.
годишњице рођења)** > 242

Милан Мађарев

**Словеначка посталтернатива
1993–2003. (часопис МАСКА)** > 245

IN MEMORIAM:

Славомир Мрожек (1930–2013) > 247

Примож Беблер (1951–2013) > 251

Ружица Сокић (1934–2013) > 253

РЕЧ УРЕДНИКА

Овај број *Сцене* у знаку је луткарства. Иако је присутно у позоришном животу Србије, као и на међународној луткарској сцени већ више од 80 година, луткарство је код нас и даље маргинализовано, без академског образовања и теоријске рефлексije. У почетку Сусрети (а потом и фестивал) професионалних позоришта лутака Србије постоје од 1962. године. Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици, обележио је у мају (2013) двадесет година постојања, док је међународни луткарски фестивал “Златна искра” у Крагујевцу реализован по 15 пут. Недавно одбрањене докторске дисертације у овој области буде извесну наду.

За “луткарску” *Сцену* своје прилоге су нам дали најзначајнији теоретичари и историчари светског луткарства – академик Хенрик Јурковски и професори Борис Голдовски и Вјеслав Хејно, домаћи естетичар театра проф. др Радослав Лазић, као и практичари – Еди Мајарон и Јован Царан, односно Маријана Петровић и Сенка Петровић. Постхумно, објављујемо интервју са Србољубом Лулетом Станковићем, најзначајнијим луткарским редитељем код нас. Из докторских дисертација Зденке Ђерђ, Амеле Вученовић, Рите Феис и Горана Гаврића објављујемо делове који иду у прилог теорији, односно историји луткарства.

Ексклузивно за овај број *Сцене*, уредница мр Наташа Миловић је интервјуисала Дирдре Кинахан, драмску списатељицу из Даблина, поводом драме *Јавно нејоговање*. У прилогу је превод ове драме на српски језик, који је сачио Ђорђе Кривокапић, а премијерно је извело новобеоградско позориште “Царина”.

У ТЕОРИЈСКОЈ СЦЕНИ: др Александра Кузмић пише о конотацији слике света у мелодрами *Свети Геротије убива аждаху* Душана Ковачевића, а Сенка Петровић у свом мастер раду пише о драматизацији и реализацији представе *Ујкин сан* Егона Савина.


Настављајући своја истраживање поетике алтернативних позоришта у Србији, Симон Грабовац пише о позоришту Двориште, док Влатко Илић и Војислав Клочар представљају свој пројекат “Пет нивоа пет разговора др Светолика Плесника и др Марије Полек”.

Обележавајући 75 година од рођења и 150 година од смрти Константина Станиславског објављујемо превод његовог текста “Искуство реализације “система” у пракси”, као и студију др Олега Владимировича Аронсона о полемици између Мејерхолда и Станиславског.

У рубрици REFRESH, објављујући текст Адама Нинковића, “Албер Ками и позориште”, обележавамо 100 година од рођења великог француског писца.

О 47. Битефу пишу Лука Курјачки и Тамара Барачков; Радмила Ђурица пише о награђаним представама на 40. Ифанту; Милан Мађарев пише о 48. Борштниковом сечању и словеначкој алтернативи; Милош Латиновић пише о 21. фестивалу “Вршачка позоришна јесен”. Фестивалски блок завршава интервју са Сенком Булић, хрватском редитељком и продуценткињом, чија је представа *Розамунда* обележила прошлогодишњу позоришну сезону у Хрватској и у региону.

Крајем 2013. године српско глумиште остало је без Ружице Сокић. Напустили су нас и словеначки редитељ Примож Беблер, који је годинама успешно водио Мало позориште “Душко Радовић” и пољски писац Славомир Мрожек, последњих деценија XX века врло радо игран код нас. Ни у првој деценији нашег века његове драме нису изгубиле актуелност, гротескност и апсурдност.



ЛУТКАРСТВО: ТЕОРИЈА И ПРАКСА

Из представе *Кармен*, документација:
Међународни фестивал позоришта за децу Суботица



Пише > академик Хенрик Јурковски

С пољског превео > Зоран Ђерић

Постмодернизам и лутке

Пре двадесет година “Позориште лутака” (*Teatr Lalek*, бр. 4, стр. 2–4) објавило је мој есеј “Идеје постмодернизма и лутке”. Скренуо сам тада пажњу на феномен “исцрпљености западне културе”. Исцрпљеност је први најавио амерички писац Џон Барт (John Bart), а његове погледе прихватили су други “постмодернисти”. То се односи и на луткарско позориште. Класично луткарско позориште исцрпело се, распало, заменило га је позориште различитих начина изражавања.

У позоришту је озбиљно ослабљен сценски лик. Лутка која је била независна на паравану (како су то видели гледаоци), изгубила је параванску суштину. Заменио ју је (сад већ без паравана) хибрид, који се састоји од лутке и њеног аниматора. Онда је хибрид постао чудовиште које је лагано прождирало лутку, до њеног потпуног поништавања. Ипак, луткарско позориште је преживело. Иако је у пољским условима то само ефемерна појава, идеја о другачијој врсти театра још увек постоји. То је разлог да се настави даље.

Упркос истеку двадесет година, постмодернизам није уступио место ни једној новој епохи, штавише, ојачао је своју позицију кроз развој теорије и глобални политички контекст. Данас нема сумње да постмодер-

низам не само што влада у уметности већ има и своје филозофско утемељење. Мада патимо због вишка нових концепата, често таутолошких, ипак смо сазнали, у пролазу, да се првобитно уочене промене у уметности односе и на целу културу, као и на савремене политичке и економске односе. Живимо у добу коме је дато име постмодерност.

Ако се поједностави, можемо рећи да је постмодерна реакција на неуспели пројекат “модерности”, пројекат европског просветитељства који је веровао разуму, у уверењу да ће он уклонити сва зла човечанства. Ми знамо да се то није десило, па чак и да је човек коначно постао беспомоћан према катастрофама које је он сам изазвао. На овај начин, он се нашао у новој ситуацији, без компаса који би могао да га води.

Ову ситуацију описао је Фридрих Ниче (Nietzsche) у другој половини деветнаестог века, проглашавајући да је “Бог мртав” и да овај аргумент добро одговара тренутном стању наше културе:

“Бог је мртав, убила га је ‘воља за истином’ коју верни увек у себи гаје и која их сада доводи до тога да ће убудуће морати да се сналазе без Бога. Постмодернизам је период у историји у коме може да се живи у уверењу да највећа вредност више не организује свет

и да се ово види као „позитиван тренутак“. Бог је мртав – убила га је религија, преко воље за истином – тако да у епохи постмодернизма ‘концепт истине нема више никакву вредност’, а сам концепт оснивања не игра никакву позитивну улогу”.¹⁾

Тај ниҳилизам има филозофски смисао, али то не значи више него да не постоји ниједна истина којој човечанство треба да буде подређено. Ово веровање постало је популарно у нашем времену, као резултат колапса наше вере у... разум. Постоји неизвесност која је, у ствари, дала позитивне резултате у форми прихватања филозофског плурализма, омогућавајући саживот различитих схватања света и културе. Пишем о “позитивним резултатима” из убеђења, јер је у последњих неколико векова, као последица несигурности у моћ разума, дошло до низа значајних промена на нашој планети.

Пропало је, такође, уверење о јединствености (а тиме и супериорности) европске културе и њеног америчког деривата. Европа је престала да буде центар света. Хришћанство је изгубило свој привилегован положај (барем какав је имало, према нашем осећању). Данас је општеприхваћено постојање ислама, будизма или чак анимизма. Све ово је резултат промена на политичкој мапи света у виду деколонизације у многим земљама. Такође је било повезано са развојем комуникационих технологија. Лакоћа преношења од места до места, лакоћа приступа сликама на удаљеним локацијама, лакоћа директног контакта уз помоћ компјутера. Свет је постао доступан, откривајући све своје различитости.

Модерни хуманизам укључује све народе света, укључујући Аборигине и заборављена племена у прашумама Африке, Сибира и обе Америке. Он се бори са расизмом који се не предаје лако. Бори се и са свим симптомима репресије власти и колективне моћи појединца против “других”, тј. према лицима која ни-

1) Maciej Potępa, *Nihilizm i metafizyka w filozofii Gianni Vattimo*, у: “Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów”, ред.: Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj, IFiS, PAN, Warszawa 1996, s. 357.

су подударна са устаљеним моделима. Тај хуманизам кога је родио дух просветитељства, у наше време стекао је нову јасноћу. Њу помиње француски филозоф Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard):

“Постмодернизам није нова ера; то је преписано неколико атрибута које је одобрила модерност, а пре свих претензија модерности да у темељу њеног легитимитета буде пројекат еманципације свих људи на основу капацитета науке и технологије.”²⁾

Модерни хуманизам, дакле, брани све који су искључени због порекла, расе, пола, сексуалне оријентације или било које друге врсте “другости”. Већину својих радова посветио је тој теми познати француски филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault), између осталог, своје обимно, монументално дело *Историја лудила у доба класицизма*.³⁾

Хуманизам обухвата цео свет, али не може свуда да се примени. Опиру му се старе навике категорисања људи и народа. Не служи му, што се може сматрати за парадокс, нова економска ситуација која је изражена у глобализацији тржишта, под условом да владају све моћне корпорације. О њиховој снази пише Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman):

“Алатке ефикасног утицаја на ток друштвених процеса данас држе под кључем у торбама нове, покретне, вантериторијалне и транснационалне (или, како се саме дефинишу ‘мултикултуралне’) елите – извожене ван граница суверених територија и ван домаћаја националног суверенитета. Огољене од ових алата, државе-народи изгубили су бившу (стварну или наводну) моћ да стварају и претварају услове људског живота”.⁴⁾

2) Jean-François Lyotard, *Przepisać nowożytność*, “Postmodernizm a filozofia”, оп. cit., s. 56–57.

3) Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przełożyła Helena Kęszycka, PIW, Warszawa 1987.

4) Zygmunt Bauman, *Utopia bez toposu (17–31) y: Kultura w czasach globalizacji*, ред. Nauk. Małgorzata Jacyno, Aldona Jawłowska, Marian Kempny. Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2004, s. 24.

Не води то ничему добром. Конрад подсећа на то Клајса, наводећи мишљење Сузан Џорџ (Susan George):

“Корисници глобализације уопште нису сви, тамо где је она – као што тврди Сузан Џорџ, једна од лидера Атлас покрета – ‘машина за искључивање’; доприноси друштвеној подели у мери која још увек није позната, дели планету према пропорцији 80:20 (указује да 80% богатства у свету дели 20% популације) на центар и периферију, свет-град и свет-село, или здрав Север и болестан Југ”.⁵⁾

Тако изгледа свет виђен из перспективе развијених земаља које посредно имају користи од глобализације, али налазе се и под притиском сиромаштва, “других”. Путовања из сиромашних и земаља Југа и Истока према постојећем “Елдораду”, мењају ситуацију на тржишту рада, уз истовремено стварање многих проблема који проистичу од изненадног присуства различитих култура. Културни плурализам није више теорија. Открива своје скривене опасности. Велики дар нашег времена може постати његова супротност.

Наравно, корпорације и владајући њима глобалисти, више су заинтересовани за профит од идеологије (осим за тржишне слободе). Последње, али не и најмање, њихови поступци имају велики утицај на судбину народа, па чак и појединаца. У многим земљама, људска права веома су ограничена због економске ситуације. Дакле, друштвени покрет звани антиглобализам или у блажој форми алтерглобализам.

Анксиозност обузима целу људску културу. То се јасно види у области уметности. Алина Мотицка (Motycka) подсећа нас да је постмодерна стварање саме кризе, а не нова културна формација.⁶⁾ А у духу “културне кризе” написана су друга мишљења посматрача наше епохе. Неки као Жан Бодријар (Jean Baudrillard) рећи ће да ми постојимо у културној празнини, у којој

5) Konrad Klejsa, *Ruchy antyglobalizacyjne – druga fala kontestacji?* У: *Kultura w czasach globalizacji*, op. cit., стр. 125.

6) Alina Motycka, *Postmodernizm a kryzys kulturowy*, у: Исто, стр. 321.



Академик Хенрик Јурковски, фото: З. Ђерић

се хранимо остацима претходног периода наше културе, како видимо у разговору из 1984. године:

“Налазимо се у одређеном стању постисторије, која више не садржи никакав смисао. Нико не би био у стању да пронађе у њој било какав смисао. А затим, треба да се крећемо у њој, као да је она одређена врста циркуларне гравитације. Више не можете рећи за нас да правимо напредак. Иако је то ситуација која се ‘креће’. Али све ово није нимало несрећно. Што се тиче постмодернизма, осећам да постоји некакав покушај да се поново открију задовољства у иронији неке ствари, у игри ствари. Управо сада можемо се скотрљати у потпуно незнађе, [јер] све дефиниције, све је већ учињено. Шта можете да урадите? Ко можете да постанете? А постмодернизам је покушај, можда очајнички покушај, не знам, достизање тачке где можете живети

с тим што је остало. То је више преживљавање између остатака, него било шта друго” [смех]⁷⁾.

Филозофска разматрања и закључци изведени из тога су једно, друго је пракса живота, што је посебна ствар. У сваком случају, сва уопштавања вршена су екс пост, док наш живот тече својим током. Закључци из осамдесетих година прошлог века, касне најмање двадесет година. Видимо данас да “остаци” Бодријара нису наша једина исхрана. Допуњавају их стално нови културни феномени. Па чак и ако се нису појавиле у уметности неке нове велике идеје, нема ни говора о било каквој празнини. Наравно, поједине заједнице суочавају се са изазовима који су им додељени, али то само обогаћује њихово искуство, укључујући и њихову културу. Наравно, промене које су се догодиле у уметности у периоду модернизма и постмодернизма су трајне. Повећан значај уметности, или можда боље рећи популарне забаве, као резултат демократизације живота, с једне стране, а са друге комерцијализације свих уметничких активности.

Ништа мање осећај промена ушао је у свест како посматрача културних процеса, тако и самих уметника. Постале су сумњиве радње које су имале за циљ наставак старих авангардних програма. Зигмунт Бауман једноставно тврди да су у постмодернизму немогуће авангардне акције:

“Из тог разлога нема смисла говорити о ‘авангарди’ у постмодерном свету. Пуно је у овом свету кретања, али хаотичног кретања, у коме се једна промена места не разликује од друге – или барем да разлике између њих не може бити, као што не можете да унесете временски размак у просторне димензије, па чак и исти простор и време, интерно се разликују. Ја не знам где је овде напред, а где назад, и тако је непознато шта је ‘прогресивно’ а шта ‘назадно’. Не постоји више ино-.....

7) *Gra resztkami*. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsha., у: Исто, стр. 228.

вација, у одсуству канона, није јерес, него недостатак ортодоксије”.⁸⁾

Другачија је била ситуација модерниста. Супростављали су се постојећим канонима да би стварали нове. Данас, сви канони су акцептовани и немогуће је да се позовете на обавезујући, универзални канон. Ово ставља модерног уметника у прилично посебну ситуацију. Бауман пише о томе:

“Постмодерни уметник, да тако кажем, мора да живи на кредит: пракса, којом се његово деловање позива на живот, још увек не постоји као ‘друштвена чињеница’, а тим више као ‘естетска вредност’, и не постоји начин да то што су раније постигли, икада постане вредност. Можете онда само да се надате у будућност, јер она је обдарена ауторитетом, који је садашњост приморана да поштује. Пошто ово није карактеристика нашег времена, уметницима остаје само једна могућност: експериментисање”.⁹⁾

Сви ови ставови су фасцинантни. Они говоре о великим променама које ипак не утичу на све нас. Људске заједнице живе у различитим условима, имају друкчије потребе и дају смисао другим популарним терминима. Не тако давно присуствовао сам конференцији УНЕСКО-а о савременом театру. Неки Африканац изјавио је неким поводом да је у његовој земљи модерна драма – штампана драма. Сви претходни текстови једноставно се памте и изговарају.

Слично можемо да гледамо на различите облике уметности. Трансформације сликарства и скулптуре имају експериментални карактер више него промене у књижевности и позоришту. Наравно, и у књижевности и у позоришту је пуно нових технологија, постоји много нових дешавања, али у исто време све друге, старије, држе се прилично добро. Још мање ограничења и промена могу се наћи у уметности за децу. Ова уметност

8) Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Wydawnictwo “Sic!” Warszawa 2000, s. 156.

9) Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Wydawnictwo “Sic!” Warszawa 2000, s. 174.

је природно дијакхронијска, уводи децу у културно наслеђе њихових предака.

Ситуација луткарског позоришта као жанра уметности врло је компликована. С једне стране, оно је под притиском промена визуелних уметности и глумачког позоришта, са друге стране, мора да узме у обзир захтеве развојне психологије, јер је огромна већина представа за дечју публику. Осећа на себи и притисак постмодерних израза као и притисак масовне културе.

Да ли луткарско позориште нема више шансе за авангарду, а постоји и потреба за једноставним експериментом – како каже Зигмунт Бауман? Изгледа да је свака футурологија у односу на уметност непоуздана. Иако осећамо да је наша култура већ исцрпљена, да су све приче познате, а деконструкција наше врсте ускратила нам је основне алате. Лутају међу нама мисли о потреби да се вратимо на почетну тачку, на класичне облике луткарског позоришта, али прати их питање да ли је могуће да се заустави природни ток ствари. Ми смо у лимбу, а ко се са тим стањем не слаже, може доносити одлуке у складу са својом интуицијом.

Уметник луткарског позоришта мора толико много да експериментише да је свака акција креативни експеримент. У позоришној пракси не осећа се нека врста прекида са језиком публике на располагању. Дакле, морамо претпоставити да су Бауманови аргументи превише теоретски. Наравно, понекад су разлике у начину рада у складу са организационим разлозима.

Приватни, претежно, западни ансамбли улажу у креацију чисто позоришних представа, средњоевропска позоришта-институције још увек проналазе задовољство у модернистичкој литератури. Западни ансамбли подухватају се тешких проблема нашег времена, као што је холокауст или миграција “другог”, на начин готово импровизиран, средњоевропска позоришта радије чекају на постицај који долази из драма Чехова, Бекета (Beckett), Јонеска (Ionesco), Гомбровича (Gombrowicz), Виткација (Witkacy), што не значи да они немају хуманистички сензибилитет.

Уметник луткарског позоришта за децу, тим пре није осуђен на експериментисање. Чак супротно. Ритам позоришне продукције не дозвољава контролисани и увек скупи експеримент. Претпостављамо, као пре, да свака представа настаје као производ на тржишту, јер о успеху одлучује публика. Ова публика су дететови родитељи и наставници који су невољни да прихвате предлоге за нове уметничке језике. То не значи да луткарско позориште и позориште за децу морају и даље да стагнирају. У овом позоришту као и у било ком другом постоје веома талентовани уметници. И од њих зависи полагање нових путева, ако прихватимо да су напредак и промене и даље важни атрибути наше културе.

Позоришна представа има мале шансе да буде аутономно дело због свог привременог постојања – само “сада”. Она не може да занемарује своје гледаоце. Нити може да не говори деци о вечитој борби између добра и зла. То је старо предање, заиста универзално право свих култура. Проблем је како да се идентификује добро и како да се препозна зло.

Ово је повезано са питањем изградње идентитета најмлађе публике. На овом нивоу може се произвести добра воља према “другима” и заинтересованост за њихов живот, али може се положити и семе ксенофобије. Постоје огромни ресурси људске културе у ликовима попут Одисеја, Махабхарате, Библије, митологије разних народа, који би могли да буду извор осећања заједништва људског постојања. То се дешава у пракси дечјих позоришта, међутим, чини се, у већој мери из когнитивних него из образовних разлога.

Приоритет има сопствена традиција. Идентитет немачке деце, италијанске и француске изграђен је на основу њихових легенди и историје. Деца средње Европе у великој мери суочавају се са њиховом народном баштином (укључујући религију). Заговорници неких кругова скрећу нашу пажњу ка европском идентитету, који је, с једне стране, центрипетална акција, заједница, с друге носи ризик одбацивања других идентите-

та – изван Европе. Општа људска заједница данас је недостижна фатаморгана. Осим тога, у складу са захтевима нашег времена, није нам потребна. Треба нам сагласност за мноштво и разноликост. До сада, то је лакше у позоришту него у животу.

А шта каже позориште за децу о “другом”, о улози девојчица, о необичним сексуалним склоностима? Чак и ако говори о томе, чини то уз помоћ алегорије и разних животињских антропоморфизама. Скоро никада директно, што оправдава “метафоричност” жанра. Парадоксално, ове алегоричне тенденције луткарског позоришта дају му прилику да делује у корист једнакости свих живих бића. То проистиче из постмодерног стања које је описао Валтер Ч. Цимерли (Walter Ch. Zimmerli): јединству технологије одговара концепт нормативног јединства природе. Дакле:

“Такође, оно [јединство природе – Х. Ј.] – пренето је из домена базе података и најбоље се може описати као ‘органско јединство’, које садржи човека као објекат природе – то је стварни наставак онога што Агнеш Хелер назива ‘дезантропоцентризација’ и ‘дезантропоморфизација’”.¹⁰⁾

На овај начин ми се враћамо на тотемизам и хиндуизам, као и на магични реализам Куироге (Quiroga) и Маркеса (Marquez). Још један доказ о дијахронијским својствима наше културе у постмодерном добу. Да не буде забуне, међутим, да ћемо на овај начин решити наше проблеме. Мноштво концепата је карактеристика постмодерности. Треба их изабрати мудро.



Из представе **Кармен**, документација:
Међународни фестивал позоришта за децу Суботица

10) Walter Ch. Zimmerli, *Eksperyment antyplatoński*, у: “Post-modernizm a filozofia”, op. cit., s. 241

Пише > др Борис Голдовски

С руског језика превео > Зоран Ђерић

Лутка као посредник

Луткарска уметност је као санта леда која плута по бескрајном океану времена. Још нико није био у стању нити да разуме величину тог леденог брега, нити зашто је створен, или куда плута. Нико још није открио тајну овог артефакта, вештачки створеног пре неколико хиљада година. Једна ствар је јасна – као што без човека не могу да се разумеју лутке, тако је и без лутака – наизглед парадоксално – немогуће разумети свет око нас.

“Паралелни свет” лутака увек се мења заједно са нама. Људи који гледају лутке, виде у њима одраз себе. А ако се људи мењају, мењају се и лутке. Али, и људи су одраз лутака. Дакле, ако се промене лутке – мењамо се и ми. Јер човек, као и лутка, подлеже трансформацији.

Овај “паралелни свет”, као и код човечанства, представља историју, географију, филозофију, технологију, време и простор лутака, он је уметност – позориште, филм, књижевност, има различите концепте лепоте и ружноће.

Луткарско позориште је много стабилније у својим формама и правилима, него позориште или филм. При том, оно је разноврсно и варира у зависности од времена и народа, оно је место сталног експериментисања, један од најзначајнијих авангардних догађаја а, истовремено, позориште које негује и чува древне традиције.

Процес развоја културе лутака, као и саме историје цивилизације, неуједначен је. На нашој планети, упоредо са цивилизацијама које живе у супериндустријском друштву, постоје племена која су остала у примитивним облицима, постоје народи који живе у “средњем веку”. Тако је и са луткама: у данашњем свету, поред идола од кости и глине, постоје механичке лутке-аутомати Жила Штајнера, из друге половине XIX века или касније – аутоматске играчке “Vichy”, “Fleishmann & Bloedel”, “Lambert” итд. Заједно са колекционарима младунаца медведа Маргарет Стејф, постоји новије – предузеће “Aleander”. Древне крипто-

фигуре са покретним зглобним механизмима могу да се покажу заједно са луткама компаније “Volks”...

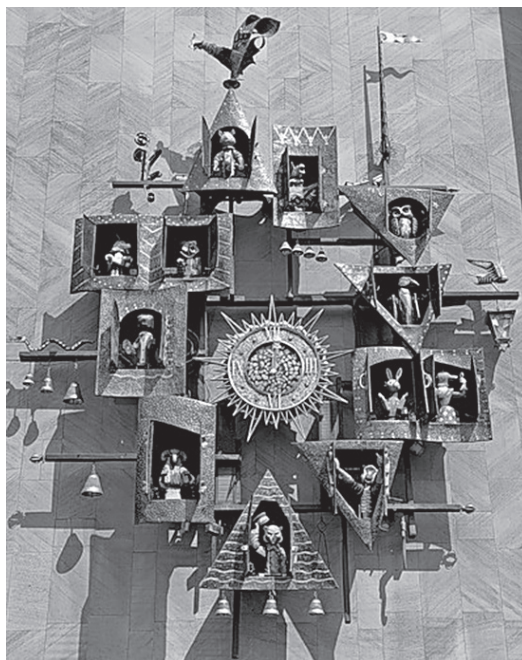
То јест – лутке имају могућност материјалног одржања, способност да конзервирају време у себи. Сачињене су у одређеном тренутку у историји, како би га апсорбовале у себе; покретањем временске машине можемо да се вратимо у прошлост и да постанемо сведоци правих представа и доживљаја из прошлих времена. Можемо да постанемо публика представама јапанског луткарског позоришта дзерури, из XVII–XVIII века, или сицилијанских марионета из XVI века...

У суштини – лутка је складиште информација, традиције, духовних и материјалних вредности, које имају низ различитих функција, од магијских ритуала, преко имитаторских, терапеутских, образовних, рекреативних, образовних, до уметничких и друштвених функција.

Али, постоји и главна функција лутака: оне су и обредне, и ритуалне, и забава за децу, и позоришне играјуће лутке, као и лутке које служе за украшавање ентеријера – увек је ту главна ствар – да буду интерактивна веза која може да утиче на људску машту, да човека моментално пренесе из стварног, опипљивог, материјалног света – у друге, историјске или фантастичне, уметничке или верске сфере – укратко, да буде Посредник.

Интерактивност која је својствена свакој лутки – њена способност да комуницира са људима (уз обострано учешће!), уз неопходне повратне принципе – по томе се разликује од других уметничких дела која су такође посредници.

Лутка је увек ИНТЕРАКТИВАН ПОСРЕДНИК; између глумца и публике у луткарском позоришту, између света детета и света одраслих, између уметника-луткара и колекционара, свештеника и божанства, човека и његовог сна, између живота и смрти... При том, свака лутка је материјална и има специфично физичко тело, имитира одређени лик. Тако да имамо посла са вештачким *физичким њелом* које је створио човек, *интерактивним карактером*, који служи као веза између два света: материјалног и духовног, стварног и имагинарног. Објекат који може да пробуди машту, да пренесе човека у друге светове, укључујући и фантастичан свет.



Ова, посредничка функција, обично се означава термином медијум (“medium”). Сходно томе, лутка – коју је човек направио, вештачки је медијум, који много хиљада година доводи дете у свет његових дечјих фантазија (на крају их претварајући у стварност), као пагански идол или скулптуре у храму – помаже верујућима да комуницирају са душама умрлих предака, са Горњим светом. На сцени луткарског позоришта, лутка-медијум ствара нови, претходно невиђен, чаробни, поетски свет

позоришта, који преноси публици. Функција медијума – најважнија је за лутке, јер све остале “раде” само онда када је активна основна – функција посредника.

Ако је медијума створио човек због било којих негативних или подлих циљева, он и онда врши своју мисију посредовања, стварајући фантазију која ће се, на крају, реализовати.

Није ни чудо што су творци ових медијума – мајстори-луткари поштовани од давнина, а у многим азиј-

ским и афричким земљама и сада су поштовани људи који имају везе са другим, оностраним световима. То су људи који стварају сопствени паралелни луткарски свет, а настањују га посредници које су они направили. У њих, они уграђују свој таленат, идеје, машту и духовну енергију. Можда је зато тако велика одговорност сваког човека који ствара лутку.

Примера је много. Најочигледнији – историја Барбике – лутке од комада винила. Она није само лутка, него и моћан интерактивни медијум, који одређује стил живота, поглед на свет, чак и тип размишљања великог дела човечанства друге половине XX века.

Медијуми имају много лица и њихова сфера утицаја је огромна – прошлост, садашњост, будућност, фантастично и реално, високо и ниско духом. Њихови креатори запањују нас својом оригиналношћу и генијалношћу. У вези са тим, свет лутака стално се развија, мења, размењује идеје са другим врстама уметности.

Али, постоји граница иза које лутка престаје да буде лутка и губи своју примарну функцију; то је приметио С. В. Обрасцов, још 1937. године, када је у часопису *Играчка* написао: “Лутке са јасно фиксираним изразом лица веома лоше играју. [...] Лутка мора да има карактеристичне црте лица, али то је веома опасно за њу да има специфичност тренутка. У извесној мери, њен израз лица треба да буде неутралан, да у зависности од позе, положаја, ситуације, може изгледати да плаче, да се смеје, или буде зла.”

СТИЦАЊЕМ конкретних карактеристика лутка престаје да буде интерактивна, а када јој је ускраћена основна медијум-функција, она постаје независтан и самодовољан уметнички предмет.

Борис Голдовски, директор Музеја Сергеја Обрасцова у Москви



Пише > др Горан Гаврић

Телесни и лични идентитет позоришних покретних лутака

Тело одраслог човека у потпуности се разликује од тела какво је имао као дете. На милионе ћелија је изгубљено и само неке од њих су враћене; друге су се појавиле по први пут као део нормалног процеса раста, а многе од њих су такође губљене и повремено враћане. И мишљење и друга ментална стања временом су се развијала и дубоко мењала. Али, особа остаје истоветна у неком битном смислу, упркос томе што је претрпела огроман број телесних и менталних промена. Ако метафизичка теорија игра било какву корисну улогу уопште, она би била у томе да покаже како бисмо могли теоријски да унапредимо нашу успешну праксу идентификовања личности. У будућности засигурно неће бити одустајања од идеје физикализма која је сама по себи привлачна. Један разлог је, без сумње, јасан – и још расте – тело као доказ наговештавања неке врсте интимне повезаности између мозговних и менталних стања. Чињеница је да се тело као доказ не може игнорисати. Позоришна покретна лутка је веома блиска људима, јер су њене карактеристике блиске нашим. Међутим, ова блискост је крхка и угрожена а лутка носи потенцијал радикалне отуђености и другости, што указује на то да она симболизује

и смрт. У односу на тело глумца манипулатора, тело покретне лутке је мртво. Али, глумац јој самим чином оживотворења омогућује да она ипак поседује телесни идентитет. Цена коју при том глумац плаћа јесте та да његово тело постаје отуђено и другачије од оног његовог постојећег у тренутку када почиње да оживотворује покретну лутку.

Чињеница да би интегрисати се у бескрајност требало да буде стање које уништава било шта што је карактеристично за нас, доводи нас у ситуацију да свест о нашем идентитету подредимо природним законитостима. Ипак, позоришне покретне лутке немају тај проблем да размишљају о личном *post-mortem* преживљавању, нити да се питају да ли ће оне бити у могућности да се сретну са својим умрлим сродницима, комуницирају са још увек живим члановима својих фамилија, реинкарнирају, или уживају у *post-mortem* постојању. Оне, такође, не морају да се питају да ли ће њихов лични идентитет тада бити само бледа копија онога што је њих чинило покретним луткама у пуној телесној и менталној структури. Генерално, покретна лутка не мора да се пита да ли ће наставити да постоји у некој или другачијој форми после телесне смрти: Да

ли се, као што будућност појединца носи нешто што је иста повезаност са његовим садашњим бићем, исто тако и његово садашње биће односи према његовом физички и психолошки удаљеном бићу малог детета? С обзиром на чињеницу да се покретна лутка не развија, односно не расте, у њеном случају не можемо ни разматрати проблем личног идентитета у развојном току од одојчета до одраслог човека. Будући да покретна лутка само симболизује смрт, али не може и умрети, њен лични идентитет можемо разматрати само у ужем смислу, односно у анализу не можемо укључити и *post-mortem* период. Јер, то би било изводљиво само код човека, будући да се он током живота мења, па су тако и његов лични и телесни идентитет подложни променама. Стивен Е. Броуди (Stephen Braude) пише: “Јасно је да велики број нас доноси одлуке о идентитету пре смрти које нас задовољавају, без тога да имамо било шта интересантно или суштинско да кажемо, било о природи личног идентитета или о емпиријској основи за наше успешне свакодневне судове о идентитету. Чињеница је, да ће вероватно било која од неколико различитих метафизичких теорија бити компатибилна са нашим свакодневним, преаналитичким судовима о личног идентитету.”¹⁾

ЛИЧНИ И ТЕЛЕСНИ ИДЕНТИТЕТ ЧОВЕКА (ГЛУМЦА) И ДИГИТАЛИЗОВАНЕ ПОКРЕТНЕ ЛУТКЕ

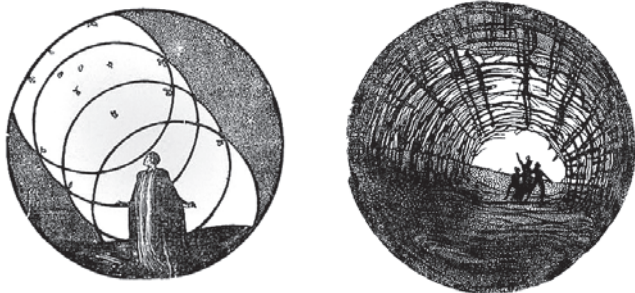
Едвард Гордон Крег (Edward Craig) је написао: “Можемо, ако то желимо, дати живот и покрет, па чак и глас неживим предметима. На пример, сат већ има свој живот, према томе лоше бисмо учинили дајући

1) Stephen E. Braude. “Personal Identity and Postmortem Survival”. *Philosophy, University of Maryland*, 2005; Броуди износи претпоставку по којој би се после смрти једна свест апсорбовала у велику универзалну супу свести (или у нешто од те врсте): “Нисам сигуран да разумем ову хипотезу, али сусрећем претензије каква је универзум. У том случају бисмо рекли да иако *ante-mortem* личност није једнако лабаво идентична *post-mortem* личност, ипак постоји нека врста *post-mortem* егзистенције.” Stephen E. Braude. “Survival or Super-Psi”. *Journal of Scientific Exploration*, vol. 6, No 2, 1992.

му и некакву додатну снагу, јер му, рецимо, не бисмо подарили говор, с обзиром да већ откуцава, звони или кука сваког сата” (Јурковски, 2008: 191). Међутим, он је изјавио и ово: “Шта су Лутке? Људи лишени егоизма. Ко су људи? Егоисти. Они ходају, спавају, читају, пишу, свирају, посећују једни друге, једу, пију и раде као егоисти. Штавише – мисле, осећају помоћу егоизма, виде и чују на основу њега и помоћу њега. Испуњени су њим као сунђери. Ако се њим испуни добро свака пора његовог тела, појавиће се човек. Лутка хода, спава, моли се, прави посете, пије, изгледа као да чини све прецизно као што чини и човек, међутим постоји нешто што чини да је свежа, ослобођена нечег одбојног, нечег што нас ужасава, када посматрамо стварне људе видимо да је ослобођена тако ужасне ствари какву представља Егоизам (Јурковски, 2008: 190).

За многе је Крегова надмарионета била утопија на тлу позоришта. Међутим, у исто време она је и привлачила многе, углавном оне који су поверовали Крегу, то јест да позориште треба градити из основа, испочетка. Најбољим експонентом те групе уметника показао се Етјен Декру (Étienne Decroux) који је, отварајући школску годину у својој школи за пантомиме, 1947. изјавио да се његова уметност изводи из Крега: “Што се тиче идеје замене глумца надмарионетом, стичем апсолутно утисак да ју је Крег под свесно и независно од својих исказа морао третирати озбиљно. Прижељкујем рођење овог дрвеног глумца. Очима душе видим ову марионету огромних размера, која својом игром и изгледом изазива осећање поштовања, а не повлађивања. Марионета наших снова не пружа разлоге ни за смех, ни за разнежавање, које осећамо видећи напоре беспомоћног новорођенчета. Она мора изазивати ужас и сажаљење, а истовремено уздизати се до визија доживљаваних у сну” (Јурковски, 2008: 155). По Клајсту (Kleist), у позоришту су покретне лутке супериорније у односу на људе глумце. Ова идеја је сродна божанским силама и лепотама за које се увек мислило да настају статуе божанстава.

Клајстов есеј “О луткарском позоришту” (1810) поприма форму конверзације између аутора и мушког балетског играча. Играч каже да су најелегантнија, најоригиналнија и најинспирисанија од свих бића која се крећу на позорници марионете. Он има на уму врсту чији вратови, рамена, лактови, руке, карлице, колена и стопала имају неки степен ротације. Правилно управљане, каже играч, такве марионете померају своје удове као клатна и погоне осовине, обртне прстенове и универзалне зглобове сатног механизма у предивне геометријске лукове. У тренуцима скакања, он додаје, људи морају да ухвате дах када лете и пуштају да тежина опада, што није случај са марионетама. Оне једноставно слеђу и онда се поново одвезују, као вилењаци или птице (Hersey, 2009: 141–142).



Ако желимо да одговоримо на питање о томе како сведочанство претпоставља питање да ли је личност која је сада овде иста као она која је овде била јуче, претпоставља се да ћемо размотрити и *сећање* и *физички континуитет* као две различите врсте сведочанства, које подржавају различите закључке (Олсон, 2004). Када је реч о сећању, ако ми можемо да се сетимо да смо нешто урадили, или се бар чини да се тога сећамо, онда смо вероватно ми били ти који смо то и урадили. Али, ако ја знам да је моја свест била у неком ранијем периоду на одређеном нивоу, а у овом тренутку је опет на неком другом нивоу, како ћу са прецизношћу

моћи да утврдим са ког нивоа моје свести произлазе моја сећања. И да ли су та сећања исправна уколико су произашла са различитих нивоа свести. Практично, једини доказ да сам то и даље ја јесте то да се ја сећам претходних догађаја у којима сам лично суделовао. Из перспективе првог лица произлази да је са становишта моје свести јасно да сам то ја, а не неко други, иако сам некада ја поседовао другачији ниво сопствене свести. С друге стране, из перспективе трећег лица, с обзиром на то да оно није у могућности да реално сагледава моју позицију већ само објективно, и будући да оно не поседује нити увид у стање моје свести, нити ниво исте, може се тврдити како то треће лице има јасну, али само површну представу о томе ко сам ја.

Тако, ако је нека позоришна покретна лутка, која је уз то и дигитална, програмирана у неком претходном периоду да ментално функционише у неком одређеном наредном периоду, нико не може да гарантује да ће њено сећање у било којем тренутку тог одређеног и ограниченог времена, бити у сагласности са реалним стањем ствари, јер самим тим, она из претходног периода, не би могла да се сети онога што је она у будућем времену, а што онда излази из оквира ограниченог времена. Наравно, ово важи под условом да је неко други, то јест човек, програмирао ту исту дигиталну покретну лутку. У случају када би дигитална покретна лутка била независна од човека, ситуација би била другачија у смислу временске неодређености функционисања свести. Ми можемо да замислимо и ситуацију у којој би једна дигитална лутка, независна од човека, програмирала друге лутке. Али, овде се не би радило о независном положају тих других дигиталних покретних лутака, јер их програмирају лутке које су ипак у једном периоду биле зависне од човека, иако њихово функционисање свести сада није строго уоквирено човековим програмирањем. Дакле, у једном тренутку њих је ипак морао да направи човек.

С друге стране, други извор сведочанства, физички континуитет, подразумева да, ако личност која је то

учинila izgleda bаш kao mi или, joш боље, ако је она у неком смислу физички или просторно-временски континуирана са нама, то је разлог да мислимо да је она ми. Овај извор могли бисмо да назовемо и “телесним” сведочењем треће личности. Тако, ако је одређена личност у прошлости била онаква каквом смо могли да је замислимо да ће изгледати у будућности, онда би та личност преко сведочења треће личности могла, у смислу сличности у изгледу, да буде баш та особа из прошлости. Она је у том случају просторно-временски континуирана са нама, али поставља се питање шта би се десило уколико би дошло до просторно-временског дисконтинуитета. То значи да постоји вероватноћа да та особа својом вољом промени свој изглед, у мањој или већој мери. Самим тим, таква особа не би личила нити на особу из прошлости, нити на особу из будућности, па тако не би била ни једна ни друга личност, из прошлости и из будућности. С обзиром на то да треће лице у будућности не би могло да потврди да та личност из прошлости изгледа баш као та у будућности, нити да личност из будућности изгледа као она у прошлости, “телесно” сведочење отпада као могућност потврде. Код позоришне покретне лутке би, такође, могло да дође до промене изгледа, али тај изглед увек би могао да се врати у првобитно стање, путем замене једних делова идентичним деловима. На тај начин, у сваком тренутку би, иако дође до просторно-временског дисконтинуитета, исти могао и да се поништи, односно да се поврати просторно-временски и физички континуитет. Тако би покретна лутка из будућности увек могла да изгледа као она из прошлости, док би она из прошлости изгледала као она из будућности само под условом да или није мењан изглед, у смислу замене делова, или је изглед после промене делова враћен у првобитно стање.

Истовременост покретних лутки сличних човеку и њихова другост су кључни; у свом капацитету као оживљене ствари, оне провоцирају размишљање о људском стању, о извору живота и стању смрти. Смртно тело мора да се врати и изгуби у природи

којој припада, природи која је само направила тело које се појављује, с циљем да би га поново прогутало. Ако су богови бесмртни и непролазни, то је зато што, за разлику од људи, њихова телесност поседује помоћу природе, и чак у самом срцу природе, константну лепоту и славу које друштвена имагинација настоји да открије за смртнике када они више немају тело да прикажу своју лепоту или постојање који ће им донети славу. Живећи увек у снази и лепоти, богови имају супер-тело: тело направљено потпуно и заувек за лепоту и славу (Vernant, 1991: 41). Посматрајући позоришне покретне лутке, посматрачи могу да размишљају о граници, и узајамном дејству разлика, између живог и неживог. Лиминалност покретне лутке ствара атмосферу где влада тајанственост. И то је управо ова онтолошка променљивост покретне лутке, која је истовремено више и мање присутна него код човека, која је чини погоднијом за употребу у онтолошком представљању таквих апстракција као што су Бог или нематеријално. Отуда су романтичари били преокупирани и спољашњим и унутрашњим универзумима непознатог, толико приврженог покретним луткама. Символисти су се вратили покретним луткама као механизмима за испитивање материјалности према духу (Vaingurt, 2013: 58).

Када се постави питање шта је нужно и довољно да би неко прошло или будуће биће било ми, онда знамо да је ту реч о *нумеричком идентичности*. Када кажемо да је ово и оно нумерички идентично, то значи да су они једно и исто: једна ствар, а не две. Ово се разликује од квалитативног идентитета, јер су ствари квалитативно идентичне када су потпуно сличне. Идентични близанци су квалитативно идентични (можда их можемо разликовати), али они нису нумерички идентични, пошто их има двоје (то их чини двојкама). Прошла личност не мора да буде потпуно слична нама какви смо сада да би била ми, што ће рећи, да би била нумерички идентична са нама. Ми не остајемо квалитативно исти током целог живота: мењамо се у величини, изгледу и

на многе друге начине. Нити је, такође, нечије бивање потпуно сличним нама какви смо сада, гаранција да смо то ми. С друге стране, код позоришне покретне лутке не постоји могућност промене у величини и изгледу. Додуше, аутоматизацијом је могуће остварити такву промену (али само у случају дигиталних покретних лутака), што значи да би се, путем програмирања, утицало на луткин механизам. Тако би се на одређене временске периоде повећавали, а у неким периодима можда и смањивали делови њеног тела. Али таква промена била би унапред програмирана и зависила би од другог лица. У једном тренутку могла би да је спроведе и сама дигитална покретна лутка, али то би подразумевало да је онда то учинила њена дигитална лутка претходник, а пре ње и човек. Самим тим, промена би била условљена пирамидалном структуром, што значи да не би могла да буде спонтана и ничим изазвана. Када је реч о функционисању глумаца у луткарском позоришту, антигравитационо повлачење коначна покретне лутке, међутим, наговештава другачије кретање од оног познатог на овом свету. Али у овом феномену ми осећамо не само наговештаје ових “ентитета” надмоћности него, у исто време, њихову неодређеност, чињеницу да они припадају привременом и ограниченом домену игре који не коинцидира са свакодневним животом. Њихови угаони покрети наглашавају да оне припадају области спектакла и да, као такве, подлежу законима другачијим од оних свакодневних. Овај лудички аспект покретних лутака истиче се у Мејерхољдовом (Мейерхољд) позоришту, игра стоји као супротност миметичком принципу, као елемент чисте варке, чисте театралности.

Ми се непрестано питамо каква смо врста ствари у метафизичком смислу или, другачије, у коју метафизичку категорију ми, људска бића, потпадамо. Јесмо ли материјални или нематеријални? Јесмо ли супстанције, атрибути, догађаји или нешто сасвим другачије? Да ли се састојимо од материје, или од мисли и искустава, или се не састојимо ни од чега? Прво,

могли бисмо бити људске животиње. Међутим, већина филозофа одбацује овај одговор. С друге стране, могли бисмо бити недељиве нематеријалне душе (или, алтернативно, сложене ствари састављене од нематеријалне душе и материјалног тела). Дејвид Хјум (David Hume) је, пак, рекао да изгледа да је свако од нас “свежањ или скуп различитих перцепција које невероватном брзином следе једна другу, и које су у сталном току и кретању” (Хјум, 1983). Са модерног становишта – које се може срести у оквиру научне фантастике и чија је честа идеја – произлази да смо ми нека врста компјутерског програма, потпуно апстрактна ствар која би у принципу могла да се ускладишти на магнетној траци. Ако би се ово у будућности показало могућим, то би значило успостављање још јаче везе између човека глумца и позоришне покретне лутке, што би још више продубило сазнање о људској свести.

Али, ми треба најпре да направимо дистинкцију између човека и покретне лутке, у смислу онога што нас и покретну лутку чини таквима какви јесмо. Ако се за човека не може утврдити да ли је материјалан, за покретну лутку се са извесном сигурношћу може рећи да то јесте. Међутим, можемо рећи, такође, да је дигитална лутка и нематеријална уколико њено бивствовање посматрамо са становишта свести, односно њеног мозга (под претпоставком да таква дигитална лутка постоји). Таква дигитална лутка би, претпостављамо, могла да поседује и мисли и искуства а опет би могла бити и материјална. С друге стране, човек би могао у неком случају бити људска животиња, док лутка то не би могла ни у једном случају. Ако у једној варијанти одбацимо становиште по којем је човек људска животиња, онда долазимо до тога да и човек и лутка могу бити и материјални и нематеријални, у зависности од угла посматрања. Дакле, из тога произлази да ипак постоји одређена вероватноћа за истраживање на овом плану. Крег је написао: “Уметност се постиже сврсисходним деловањем. Такође је јасно да, ако желимо да створимо неко уметничко дело, можемо се користити само

материјалима који су израчунљиви. Човек није такав материјал. Човекова природа у целости тежи слободи; човек је сам по себи доказ да његова властита личност као материјал није употребљива у позоришту” (Јурковски, 2008: 158).

Када поставимо себи питање: Ко сам ја?, најчешће нам ништа конкретно не пада на памет, па чак ни путем произвољних асоцијација и апстраховања самог појма. Ја сам могао бити и другачији, али то се ипак није десило. Шта је узрок томе остаје непознаница, као и то да сам то ја, а не неко други. Ако сам то ја, онда то значи да нисам требао да будем неко други, из чега произлази да је бивствовање и опстанак моје личности повезан са тиме што сам то ја. Уколико се ја запитам колико другачији сам могао да будем од онога што сада заиста јесам, закључићу да, ако бих био другачији него што ја стварно јесам, то не бих ни био ја. Другим речима, ако сам ја стварно ја, онда сам идентичан са оним што сам тренутно ја. Ја сам могао бити и другачији од онога што сам стварно ја, али онда не бих уопште могао ни да мислим о ономе који се пита о ономе који је могао бити другачији. Као есенцијално човеково својство издвојићемо ум, односно свест. Акцидентално или контингентно својство би онда било тело, односно човеков изглед. Али, зашто у некој варијанти не би била и обрнута ситуација, да тело буде есенцијално а свест акцидентално или контингентно својство. Зашто не би свест била та која се игром случаја појавила? С друге стране, зашто не бисмо и свест и тело сматрали за акцидентална или контингентна својства, будући да ми нисмо ни одлучивали о томе да ли ћемо то бити ми. Међутим, ако посматрамо ову ствар из угла да ми поседујемо та својства, у том случају је за нас свест засигурно есенцијално својство, јер да није тако ми не бисмо ни постојали као такви.

Ерик Т. Олсон (Eric T. Olson), тумачећи психолошки приступ, износи један пример: “Ја сам наследио већину својих садашњих веровања и особености од човека који је синоћ спавао у мом кревету.” Он даље

пише да “смо ми психолошки континуирани са неким прошлим или будућим бићем уколико се, путем ланца психолошких веза, наше садашње менталне одлике односе према онима које је оно тада имало. Онда можемо рећи да је личност која постоји у једном времену идентична са нечим што постоји у другом времену ако и само ако је прва, у првом времену, психолошки континуирана са другом каква је она у другом времену” (Олсон, 2004: 226–227). Међутим, овакво гледиште подразумева да смо ми психолошки континуирани и са личношћу из прошлости и са личношћу из будућности. То значи да је личност из будућности психолошки континуирана са личношћу из прошлости, и обратно, личност из прошлости са личношћу из будућности. Ипак, ово гледиште је тешко утврдити у ситуацијама када је личност у одређеним дужим временским периодима била у стању измењене свести, односно када је дошло до психолошког дисконтинуитета. Код дигиталне лутке под стањем измењене свести подразумевало би се то да је настао одређени квар у оквиру њеног мозговног система, односно неуронске мреже. Међутим, без обзира на то што тај квар не би морао да изазове неко други, дигиталну лутку је механички направио човек, што значи да је лутка у зависном положају у односу на човека, па се стога не може ни говорити о измењеној свести у психолошком смислу.

Олсон износи и једну хипотетичку претпоставку: “Претпоставимо да бисмо могли да електронски копирамо ментални садржај вашег мозга у мој, притом бришући претходне садржаје оба мозга. Резултујуће биће ментално би било какви сте ви били раније. Да ли би ово био случај психолошког континуитета зависи од тога која се врста узрочне зависности узима у обзир. Резултујућа личност би на неки начин наследила ваше менталне одлике, али то не би био уобичајен начин. Да ли је то исправан начин? Да ли бисте дословно могли да пређете из једне у другу људску животињу путем ’трансфера стања мозга’? Поборници психолошког приступа нису сагласни када је реч о том

питању” (Олсон, 2004: 227–228). С друге стране, ако би “трансфер стања мозга” заиста у једном тренутку било могуће извести, онда би требало претпоставити и могућност да би ментални садржај човековог мозга могао да се копира не само у ментални садржај мозга другог човека већ и у ментални садржај луткиног мозга. Међутим, у том случају постојала би опасност да, с обзиром на то да је човек на луткином пољу, сама лутка доведе човека у зависан положај. Дакле, чињеница да се експеримент врши помоћу кључног луткиног органа и електронским путем, имплицира такав развој ситуације. Иако би постојала одређена вероватноћа да настане обрнута ситуација, односно да човек доведе лутку у зависан положај, то јест подреди је себи, експеримент би ипак био ризичан јер би се, могуће је, изгубила контрола над унапред испланираном ситуацијом. С друге стране, и довођење лутке у зависан положај значило би да учесници експеримента нису равноправни (у оваквом експерименту они морају да се учине равноправнима, иако они изворно то нису с обзиром на то да је лутку ипак направио човек), што је предуслов за његов успех.

У случају фисије, Олсон се пита: “Уколико можете да преживите са половином вашег мозга, како би очување друге половине могло да значи да не преживљавате?”, и на то одговара: “Што се тога тиче, негранајуће гледиште имплицира да бисте нестали ако би једна ваша хемисфера била трансплантована а друга остављена на свом месту. А ако вам ‘трансфер стања мозга’ даје ментални континуитет, ви бисте престали да постојите ако би целокупно стање вашег мозга било копирано на други мозак, без брисања вашег” (Олсон, 2004: 228–230). У овом случају радило би се о две личности, што искључује могућност да било која од те две личности поседује лични идентитет, будући да он не подлеже удвостручавању. Уколико би, пак, целокупно стање мозга неког човека било копирано на луткин мозак, без брисања човековог, онда би та иста лутка поседовала претходно, односно стање човековог мо-

зга али не би била та иста особа. Дакле, у овом случају није од значаја да ли ми, људска бића, прихватимо или не прихватимо лутке као припаднике наше заједнице.

Разматрајући проблем мислеће животиње, Олсон је написао: “Свака људска животиња почиње као ембрион и може завршити у трајном вегетативном стању. Ни ембрион ни људска биљка немају никаквих менталних одлика, те тако нису ни са чим ментално континуирани. Ово показује да људска животиња може да траје без икаквог менталног континуитета: ментални континуитет није нужан за идентитет животиње. Уколико вам треба ментални континуитет да бисте опстали, онда ви не можете бити животиња” (Олсон, 2004: 230–232). Међутим, ако ја мислим ја постојим, и све док мислим ја постојим. У случајевима различитих менталних поремећаја, долази до губитка свести о томе ко сам ја. У екстремним случајевима тог типа човек није више оно што је био, односно није више та иста особа, па самим тим није ни свестан свог постојања и стога он и не постоји, јер је изгубио свој лични идентитет. Изузимајући овакве случајеве, човек све док је жив мисли, а док мисли он и постоји. Дигиталној лутки би, с друге стране, непрестано морала да се мења њена неуронска мрежа, односно мозак, кад год се поквари или престане да ради, али будући да свака та неуронска мрежа не би могла да замени и претходни лични идентитет лутке, чак и да је прецизно програмирана (и строго програмирана је подложна непредвидивом функционисању), не би могао да се настави ни живот прве лутке.

Олсон, такође, истиче једно од решења “које пориче да људске животиње могу да мисле на начин на који ми то чинимо. Мислеће животиње нису проблем за психолошки приступ зато што и не постоје” (Олсон, 2004: 231). Он, даље, поставља питање “зашто људске животиње не могу да мисле?” и одговара да би се “очекивало да објашњење, или бар његов део, буде да ни један материјални објект било које врсте уопште не може да мисли, јер уколико би било каква материјал-

на ствар могла да мисли, зар то не би била животиња” (Олсон, 2004: 231). Међутим, Олсон такође истиче да “неки сматрају да материјалне не-животиње могу да мисле, чак и ако животиње не могу” (Олсон, 2004: 231). Тако Синди Шумејкер (Sydney Shoemaker) сматра да организми не могу да мисле зато што за њих важе погрешни услови опстанка. Природа менталних одлика подразумева да ментални континуитет мора бити довољан да би носиоци тих одлика опстали, што није случај са организмима. Међутим, по њему материјалне ствари са исправним условима опстанка могу да мисле (Shoemaker, 2003). Олсон наводи и мишљења других, “који сматрају да животиње не могу да мисле зато што су исувише велике. Животиње су само складишта мислећих мозгова. Међутим, не чини се, да је гледиште да смо мозгови конзистентније са психолошким приступом од гледишта да смо животиње.”²⁾

С обзиром на то да је, у једној варијанти, човеку као носиоцу менталних одлика ментални континуитет довољан да би он и опстао, поставља се питање зашто је свест смештена баш у тело онакво какво је. Није ли постојала и друга могућност, да свест буде смештена у некакво другачије тело, или да можда чак не буде смештена ни у тело већ у нешто сасвим другачије него што је тело. Или је и свест могла да буде сасвим другачија, или да је уопште и нема већ да је на њеном

2) Олсон наводи и Нуаново (Noonan), као једно од решења. Наиме, Нуан прихвата да људске животиње мисле као што то чинимо ми и уводи једно неортодоксно гледиште персоналности и референце првог лица, да би објаснио како можемо знати да нисмо ове животиње. Прво, личност није само свако рационално и самосвесно биће, већ једино оно са психолошким условима опстанка. Стога се људске животиње не убрајају у људе. Друго, личне заменице попут “ја” увек се односе на људе. Стога, када животиња удружена с вама каже “ја”, она не реферира на себе, већ пре на вас, на личност са којом суделује у тој изјави. Када она каже “ја сам личност”, она не изражава погрешно уверење да је она личност, већ исправно: да ви то јесте. Животиња се не вара у погледу тога што је она, а такође ни ви. Ви можете закључити да сте личност из лингвистичких чињеница да сте све оно на шта реферирате када кажете “ја”, те да “ја” увек реферише на личност. Ерик Т. Олсон. “Лични идентитет”. *Трећи програм*, 123–124, 2004, 232.

месту нешто сасвим друго. Зашто је свест смештена баш у тело које је по својим физичким карактеристикама слично животињском? Зашто је свест смештена баш у наше тело, а не у животињско, што чини драстичну разлику између њих? Пошто ми нисмо ни утицали на то, нисмо ни у могућности да судимо о томе. Остаје нам једино да се ослободимо на теорију еволуције и њене закључке. Ми само претпостављамо да смо могли бити другачији него што јесмо, а свесни смо и да смо онаква бића каква и јесмо, а не другачија. Ипак, чињеница је да нам свест омогућава да разматрамо оваква питања, јер да њу не поседујемо не бисмо ни имали проблем овакве врсте. С друге стране, ми скоро у потпуности можемо да утичемо на то каква ће позоришна покретна лутка бити. Таква могућност би човеку дала извесно осећање моћи, с обзиром на то да би он, који уопште није могао да утиче на то какав ће он у ствари бити, сада у потпуности контролисао ситуацију, стварајући биће по својим замислима. Разлика између дигиталне лутке и животиње била би у томе што би лутка могла да мисли, а животиња то не може. Дакле, парадоксално би било то да једна материјална ствар (лутка) може да мисли, а материјално биће (животиња) није у стању то да чини. При крају *Критике чистог ума*, у поглављу “Архитектоника чистог ума”, Кант дефинише архитектонику као органско јединство система, “јединство разноврсних сазнања потчињених једној идеји” (Кант, 1990: 494). Ова системска јединица је по њему јача од сваке пуко спекулативне “рапсодије” којој недостаје било какав *esprit de système*. Да је ово јединство замисљено у чисто органским појмовима разјашњава се честим метафорама са људским телом, које представља целину различитих удова и делова (подсећа на Глидермана у Клајстовом луткарском позоришту). “Целина је према томе”, пише Кант, “рашчлањена (*artikulatio*), а не набацана на гомилу (*coaccervatio*); она доиста може да расте изнутра (*per intussusceptionem*), а не споља (*per appositionem*), слично животињском телу чије рашћење не додаје ниједан нови орган, већ не мењајући

пропорцију сваки орган чини ради његових циљева јачим и бољим” (Кант, 1990: 494).³⁾

На крају, Олсон наводи и соматски приступ као посебно гледиште да ми јесмо животиње. Он мисли да је “овај приступ интуитивно привлачан и да решава проблем мислеће животиње, али да он има и неплаузибилне последице када је реч о нашем идентитету кроз време, те опет прети да начини идентитет неважним.” Такође, он каже да “анимализам не имплицира да су сви људи животиње. Он је конзистентан са постојањем потпуно неорганских људи: анђела или рационалних робота. Он не каже да је бити животиња део значења бити личност. Соматски приступ могао би да имплицира да идентитет није од практичке важности. Онај ко је добио ваш трансплантовани велики мозак могао би имати све што је битно за идентитет. Ви бисте могли имати разлог да пре трансплантације себично бринете о томе шта би се могло десити њему или њој после операције. Он би тако могао бити одговоран за ваше поступке. Ипак, према соматском приступу, он не би био ви.”⁴⁾ С друге стране, ако људско биће не би поседовало идентитет, оно не би ни постојало, јер не би било ни свесно свог постојања, што имплицира и свест о личном идентитету. Такво биће би се, по соматском приступу, свело само на животињу. Међутим, иако би у том случају људско биће постојало као животиња, односно људска животиња, оно не би поседовало свест о личном идентитету па стога не би ни постојало као мислеће биће. Тако би оно било људска животиња која не мисли, што значи да, као непотпуно, не би могло

3) Види: Имануел Кант. *Криштика моћи суђења*. Београд: Култура, 1975, 156–157.

4) Неколико филозофа прихвата соматски приступ без тврдње да смо животиње. Они кажу да смо ми наша тела (Томсон/Thomson), или да се наш идентитет кроз време састоји у идентитету наших тела (Ајер/Ayer). Ово је названо *шлесним кришеријумом* личног идентитета. Његова веза са анимализмом је неизвесна. Уколико је тело личности по дефиницији врста животиње, онда је можда исто бити идентичан са нечијим телом као и бити животиња. Да ли је то тако делимично зависи од тога шта за нешто значи да буде нечије тело, што је зачуђујуће тешко питање. Олсон, *op. cit.*, 232–233.

да се дефинише као људско биће. Будући да лутка ни у ком случају не може бити животиња, нити људска животиња, на њу ни у једној варијанти не би могао да се примени соматски приступ. Ипак, ако бисмо је сврстали у категорију неорганских људи, могуће би било тумачење преко анимализма. Како анимализам и не каже да је бити животиња део значења бити личност, не би било препрека у смислу утврђивања личности дигиталне лутке путем других метода које искључују тумачење лутке као животиње, јер она то и није.

Позоришне покретне лутке могле би да буду и светлосне, шупље, чудне, бестежинске и флексибилне. Понекад називане аватари, анимиране личности, дигитална тела итд., ове дигиталне покретне лутке су нељудски глумци који имају површину али не и грађу, “дигитално креирана тела ‘буквално празнина’, бића математичког осведочења која су колико дубока толико као површина, не као унутрашњост” (Masuga, 2007: 58). Њихова необичност долази од њихове блискости али не од дуплирања људских физичких атрибута укључујући неприродну боју коже и пропорције по калупу. Мери Фланаган (Mary Flanagan) пише: “Замућујући стварно, њихова савршена тела су неспособна да садрже чудне ерупције сјајне пластичне коже, зелене косе, скоро гмизајућег кретања. Као мелодрама и порнографија пре њих, дигитална тела морају да манифестују неумереност савршености у хиперреалним ‘експлозијама’. Ови нељудски глумци су слободни од повиновања природним законима. Они кривудају, лутају и искривљују се на начине неприродне за физичка бића” (Flanagan, 2004: 176).

Крег је био видовит када је описивао базичну природу рачунања (флексибилности) и флуидности информације конвертоване у дигиталне податке када је писао у знак подршке симболизму: “Није Симболизам само у корену целе уметности, он је у корену целог живота, он је само посредством симбола којима живот постаје могућ за нас, ми их употребљавамо све време. Слова азбуке су симболи, хемија и математика их упо-

требљавају. Сви новчићи света су симболи, и бизнисмени се ослањају на њих. Круна и скиптар краљева.. дела песника и сликара... музика... све форме поздрављања и остављања-узимања су симболичке и користе симболе” (Craig, 1912: 294). У овом добу дигиталних симбола, то је дигитална покретна лутка која нам нуди беживотну фигуру као контраст између тела и његовог симбола. Крег је једном написао: “Шта ће жице од надмарионете бити, шта ће је наводити, ко може рећи? Ја не верујем у механичко, нити у материјално. Жице које допиру од Божанства до душе песника су жице које могу да командују њоме” (Taxidou, 1998: 36). Ове жице, поготово у данашње време, могу бити дигиталне. Ова нова, дигитална покретна лутка једног дана биће могуће реална, биће компјутерски програмирана и стајаће насупрот човекових способности и телесних форми. У неким случајевима, када би компјутерски програми били засновани на вештачкој интелигенцији, покретна лутка би могла да буде од крви и меса.⁵⁾

Крег је промовисао супериорност покретне лутке као изражајног средства, и док су многи веровали да је он мислио да замени човека глумца са глумцем који није човек, Крег је на крају признао да су симболички гестови неких технички увежбаних глумаца били довољни. На основама његове визије и фикцијских фигура глумца и позоришне покретне лутке, ми можемо поставити дијалог између живог глумца човека и дигиталне покретне лутке на позорници. Лутка се помера са беживотном узвишеношћу, док глумац сваким новим удисајем нарушава узвишеност свог карактера. Управо та различитост чини да овај наизглед неприродни пар добије једну неочекивану нову вредност и значај. Данашња Крегова надмарионета је аватар, изведен помоћу компјутерске анимације. Сходно томе,

5) Вилем Флусер (Vilém Flusser) је заједно са компјутерским уметником Лујом Беком (Louis Beck) радио и даље ради на стварању алтернативних светова. Он је постављао тезе, Бек алгоритме, а компјутер их је производио. Томас Тренклер (разговор са Вилемом Флусером). “Кашица стварања из супе хаоса”. *Трећи програм*, 68, 1990, 278–280.

и позорница на којој би ова нова врста позоришне покретне лутке изводила свој перформанс била би дигитално структурирана.

ЛИТЕРАТУРА

- Braude, Stephen E. “Personal Identity and Postmortem Survival”. *Philosophy, University of Maryland*, 2005.
- Braude, Stephen E. “Survival or Super – Psi”. *Journal of Scientific Exploration*, vol. 6, No 2, 1992.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Chicago: Browne’s Bookstore, 1912.
- Flanagan, Mary. “The Bride Stripped Bare to Her Data: Information Flow + Digibodies”. *Data Made Flesh: Embodying Information*, ed. Robert Mitchell and Philip Thurtle, New York and London: Routledge, 2004.
- Hersey, George L. *Falling in Love with Statues: Artificial Humans from Pygmalion to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Хјум, Дејвид. *Расправа о људској природи*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1983.
- Јурковски, Хенрик. *Свети Егварга Горгона Креја*. Subotica: Otvoreni univerzitet i Međunarodni festival pozorišta za decu, 2008.
- Кант, Имануел. *Кришика моћи суђења*. Београд: Култура, 1975.
- Кант, Имануел. *Кришика чистиога ума*. Београд: БИГЗ, 1990.
- Masura, Nadja Linnine. *Digital Theatre: A “live” and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community*. Michigan: ProQuest, 2007.
- Олсон, Ерик Т. “Лични идентитет”. *Трећи програм*, 123–124, 2004.
- Shoemaker, Sydney. *Identity, Cause, and Mind: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Taxidou, Olga. *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Newark, New Jersey: Harwood Academic Publishers, 1998.
- Тренклер, Томас (разговор са Вилемом Флусером). “Кашица стварања из супе хаоса”. *Трећи програм*, 68, 1990.
- Vaingurt, Julia. *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920’s*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013.
- Vernant, Jean Pierre. *Mortal and Immortals: Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Пише > Еди Мајарон

Превод са словеначког > Милан Мађарев

Бекет & лутке

Драматургија Семјуела Бекета (Samuel Beckett) радикално је утицала на репертоар институционалних позоришта лутака источне Европе од краја шездесетих година и касније. Позориште апсурда, представљено луткама, изузетно је погодно да изрази сву горчину социјалних односа у земљама које су биле подређене директивама политике. Цензура је била повремено широкогрудна и није одавала субверзивност драма које откривају апсурд сваке тоталитарне власти. Познати редитељи у многим европским државама често су тумачили Бекетове драме са луткама као метафору манипулације. Бекетово позориште апсурда инспирисало је многе од најпознатијих писаца позних шездесетих година и касније да прихвате такву драматургију као израз револта према дотадашњим позоришним формама и тако проговоре о неправди и бесмислености полицијских режима.

Овај текст подсећа на неке од најпознатих луткарских извођења Бекетових дела последњих деценија 20. века, а главни циљ је да укаже на ток литерарног покрета који је настао под моћним и важним утицајем мајстора драме апсурда. Стварали су га угледни пи-

сци у Пољској, Чехословачкој и у бившој Југославији, поменуте су такође и њихове представе. Та дела претежно изражавају дубоко хуману ангажованост аутора према неправедним социјалним односима у друштву, при чему се заузимају за индивидуалност и одговорност наспрам сигурности мноштва.

Драмско дело Семјуела Бекета значајно је обележило репертоар позоришта лутака у целој Европи, од краја педесетих и касније. Његово позориште апсурда било је као наручено да лутком нагласи манипулативност шематично приказаних протагониста у драмама “у којима се ништа не догађа”. Као такве, оне су биле алегија времена гвоздене завесе, човекове зависности од манипулације на обе њене стране. Позната је реакција публике током извођења *Чекајући Гогоа* у Варшави, на почетку шездесетих година, представе која је будила незадовољство због тадашње ситуације. После многих препуних реприза полиција ју је уклонила са репертоара.

Није, дакле, необично што су се, осим извођења у драмским позориштима, представе усталиле чак и у институционалним позориштима лутака, где им је

цензура понекад “прогледала кроз прсте”, рачунајући да је реч о луткама. *Acte sans parol* (режија К. Szoni, лутке Ivan Koos) била је већ 1966. на репертоару Централног позоришта лутака у Будимпешти и остала на репертоару до деведесетих година. На почетку шездесетих, у берлинском позоришту лутака “Сцена”, Peter Klaus Steinmann поставио је Бекетову драму *All That Fall*, а ускоро су се појавиле и адаптације и употреба Бекетових фрагмената као метафора тоталитарне организације тадашњег друштва: 1967. пољски редитељ Јан Дорман цитира Бекетове реченице у својој ауторској адаптацији *Срећној принца*, 1972. Уели Балмер у Швајцарској поставља *Endlosen Zwischenpiel*.

Значајне су биле и представе из 1977: *Act without word* (Чин без речи) у Barry Smith's Theatre у Лондону (представу је гледао и сам аутор) те *Endgame* (Крај партије) у режији Huberta Japella у Паризу. Извођење исте драме у режији Francoisa Lazaroa 1989. имало је такође велики одјек.

Драматургија Семјуела Бекета инспирисала је и ауторе у целом свету. Славомир Мрожек (Sławomir Mrożek) је, уз Јонеска (Ionesco), међу главним представницима позоришта апсурда. Представа по тексту *Страдање Пејра О' Хеја* из 1959. у режији Зофије Јаремове, постала је култна инсценација позоришта “Гротеска” у Кракову. *Каршошека* Тадеуша Ружевића (Tadeusz Różewicz), баш с луткама доживела је још већу популарност него на глумачкој сцени. Бекетовску драматургију следе луткарски текстови за децу пољске поетесе и списатељице Кристине Милобедске (Krystyna Miłobędzka), као што су хитови *Сејала баба мак* и *Ојчизна/Домовина*, најчешће постављани у Позоришту Марцинек у Познању, у режији Војћеха Вјечоркјевича (Wojciech Wiczorkiewicz). У Чешкој је ту драматургију следио Милош Мацоурек (Miloš Masourek) у својим двосмисленим луткарским текстовима, а у Словачкој Лубомир Фелдек (L'ubomir Feldek). Нарочито је била омиљена његова драма *Вотафого* са бројним извођењима у земљи и иностранству.

Бекетов узор видљив је и у делу Герарда Лепиноиса *La premiere Nuit* (1979), код Guida Ceronettija (1990) и у представи *Paroles mortes* Ф. Лазароа, које су извођене у пољском позоришту лутака Baniialuka у Bielsku-Białi (1996).

Слични текстови који се њишу између апсурда и поетике настали су и у Румунији (Попеску) и Бугарској (Петров, Априлов...), али нажалост њих недовољно познајем.

Главни заступници бекетовске драматургије у Србији седамдесетих година били су Александар Поповић и Стеван Пешић (1936–1994), који су најчешће извођени у луцидној режији Лулета Станковића у позориштима лутака бивше Југославије. Нажалост, њихови вишеслојни луткарски текстови нису довољно цењени ни код куће, нити су преведени на стране језике, са изузетком неких Пешићевих, који су били извођени и у Словенији: *Иза враћа зец, Ловац и њас, Пшшце*. Изузетно поетичан је и његов текст *Пеџао с рејом дућиних боја*.

У Хрватској је више значајних писаца у том духу писало луткарске текстове, као што су Иван Бакмаз (*Шешир и шеширица* 1973, Бања Лука; Марибор) и Луко Паљетак (*Весела кућица* 1981, *Приче из дејинџства/Никола Тесла*, 1982, Луткарско позориште Задар). Представа *Приче из дејинџства* кроз Теслине цитате говори о младалачким доживљајима и креативности, што најчешће ми одрасли затиремо. Ни та дела нажалост нису преведена.

Словеначки луткарски репертоар обогатили су важни писци од почетка седамдесетих година и касније. Међу њима признато место заузима песник и драмски писац Дане Зајц (1929–2006), нарочито у комадима *Пеџао се саставља* (1975, ЛГ “Јоже Пенгов”, Љубљана и Мостар) и *Зашио и Уиџиник* (1987, ЛГ Љубљана). *Пеџао се саставља* песничким језиком говори о петловој глави која, у сумрак, хита да састави и друге делове тела у целог петла, да би кукурикањем на време пробудио сунце, наравно, с многим заплетима и опасностима; укратко, алегорија наше привидне важности. А *Зашио*

и Уишник су персонификовани питачи који се такмиче у алузијама на бесмислене ситуације у друштву.

Сигурно највернији естетици апсурда је писац Фране Пунтар (1936), аутор бројних радијских драма за децу и одрасле те писац луткарских текстова, који најчешће обрађују дечји поглед на свет одраслих, тако пун лицемерја и бесмислених забрана. Први изведени луткарски текст из 1972. је *Штолица испод штирудле* (ЛГ Љубљана), где се предмети између себе обрачунавају слично људима. Драма *Крушке јоре – крушке доле* (1973, Бања Лука/БиХ; Марибор) обрађује ригидност униформисаности, с благом иронијом велича уметност и упозорава на победу конзумеризма. *Гујалница (Љуљашка)* (1976, ЛГ Љубљана; Београд; Опол, Пољска) говори иронично о односу између деце и одраслих, који се непрестано њише између добре и лоше воље, радости и беса односно жалости. У позоришту лутака заживеле су и многе његове радио драме, на пример *Медведић се сјусио у себе*, *А, Јабука*, *Бајка у њавом*, *Песма иде на састанак*, *Холадрија*, *Медвед с ружом* и друге. Написао је и изузетно духовиту серију од дванаест краћих телевизијских луткарских текстова заједничког наслова *Куку* (1985, ТВ Словенија)

Милан Деклева (1946), песник, писац и драмски писац такође је аутор више луткарских текстова за омладину, међу којима посебно место заузима драма *Снови о шрешњи која говори* (1980, ЛГ Љубљана), која говори о тражењу смисла живота кроз четири елемента. Друга је *Мајнети гечак* (1982, СЛГ Цеље), која покушава да појасни емпатију и значај духовног развоја.

Међу значајним словеначким ауторима апсурдних луткарских текстова да споменем и Милана Јесиха (1950) (*Крунисана луда*, 1990, *Звезда и срце*, 1994), Бориса А. Новака (1953) (трилогија *Небеско позориште*, 1982, *Призори из животи ствари*, 1994) и Павла Лужана (1946) (*Мицка се представља*, 1973, *Злајни синко*, 1996).

У свом истраживању и представљању више сам се посветио текстовима аутора из источне Европе, које сам много проучавао и као драматург и редитељ.

Ваља нагласити да је реч о признатим ауторима, који су у бекетовској драматургији нашли инспирацију за писање *лушкарских шекспирова*, тако да би порука кроз интерпретацију лутке – “вештачког” глумца, зазвучала још убедљивије и драстичније него што би то било са “живим” глумцима. При томе, метафоре се увек односе на ангажовану критичку слику односа у друштву, начином који је на нивоу наизглед наивних визуелних преобрата разумљив детету, а на нивоу поруке показује огледало хипокризије одраслих којом уређујемо ток света.

Можемо само да жалимо што су та изузетна дела, инспирисана бекетовском драматургијом апсурда, упризорена углавном само једном (с ретким изузецима), ретко преведена на неке веће европске језике и доступна јавности у књижевном издању. То нас у удруженој Европи још чека, ако желимо да се представимо једни другима у целовитој стваралачкој светлости као истински хумано друштво.

ЛИТЕРАТУРА

- Čeh, D. (1999) *Pogled unazad*, Festival Klemenčičevi dnevi, Novo Mesto
- Fabiany, E., editor (1981) *Suvremeneni bulgarski kuklen teatjor tom I/II*, UNIMA Bulgarija, Sofija
- Jurkowski, H. (1996) *A History of European Puppetry*, vol. II, The Edwin Mellen Press, Lampeter, Wales
- Jurkowsky, H. (1991) *Ecrivains et Marionnettes*, Institut International de la Marionette, Charleville-Mezieres
- Plassard, D. (1996) *Les Mains de Lumiere*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mezieres
- Seferović, A. (1997), *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka, Zadar
- Waszkiel, M.–Kozien, L., editors (1998) *Antologija 100 przedstawien teatru lalek*, Łódź

Пише > Вјеслав Хејно

Са пољског превео > Зоран Ђерић

Луткарска режија

Луткарска режија је активност која захтева редитеља као особу и предмет режије. Али немојмо се заваравати једноставношћу ове формуле. Када покушамо да одговоримо на конкретна питања, јављају се потешкоће. Запитајмо се, на пример, шта је колективна режија – тај термин понекад се појављује на афиши. Да ли она искључује режију једне особе? Да – барем у смислу раздвајања индивидуалне одговорности за сценску концепцију и практично припремање представе. Дубљим продирањем у процес рада на представи, често се може видети значајан удео глумца-извођача у предлозима појединих сценских решења, помагању редитељу у почетној фази изградње приче, па чак и навођењу кључних решења за која се чини да су измакла редитељу. Понекад глумци-извођачи преузимају редитељску иницијативу и номинални редитељ фактички остаје као посматрач у току проба или ограничава своју позицију као креатор представе.

Сарадња редитеља са глумцем-извођачем првенствено је у формулисању и означавању глумачког за-

датка, што не значи да је глумац-луткар пасиван. Напротив – решавање задатака захтева активност глумца на свим могућим пољима креативног тумачења улоге. Само у току проба, у разговору са глумцем-луткарком формирају се сцена, улога, представа. Практична провера и потврда ефикасности циљева као резултат креативног рада на представи чини се да је камен темељац редитељске концепције. Он је последњи верификатор. Глумац, међутим, не може бити пасивни извршилац налога редитеља, већ мора креативно да сарађује са њим. Редитељ узима у обзир питање уметности као ресурс вредности и симбола захтевајући њихово оваплоћење у представи. У ту сврху, треба да буде у могућности да користи своју креативну енергију удружену са креативном енергијом глумца-извођача и других реализатора представе. Сарадња са глумцем-луткарком важан је ток рада у луткарској режији.

Предмет рада редитеља-луткара или луткарске позоришне представе није јасно дефинисан. Редитељске операције од почетка појављивања прве лутке,

још од времена њеног покретања у пратеатру до данас, предмет су интересовања антрополога и историчара луткарске режије. Ту ће се неминовно позвати на одређене облике организације или надзора везаног за обреде и ритуале, а затим и са лутком у гледалишту. Прихватимо овде граничне услове – наше редитељско искуство у институционалном позоришту, не у позоришту уопште, само у позориштима где сам радио.

Кад је већ режија рад, она има своју комплексност. Редитељ је ипак, пре свега, стваралац: креативни рад, рад који даје ефекте, стваралаштво, чије резултате можемо да оценимо као резултат рада. За наше потребе представимо га у вертикалном и хоризонталном распореду.

У прву групу ставили смо алате (који захтевају да се дефинишу) и начине како да их користимо, уз материјалну опрему редитељске радионице (потребан је опис). Углавном су то лутке свих облика и типова, маске, реквизита, декорација итд., оно што је искуство окупило до сада под заједничким именитељем – луткарска режија. Акумулира брдо уметничких предмета, изузетних представа и ништа мање практичног искуства. Немам начина (и потребе) да предуздем тако широк опис.

У другом сету треба да допремо до духовне сфере, која се у бескрајном хоризонту спаја у једно са оним што је у суштини говора, вредности и симбола који се показују на сцени. Ментална напетост редитеља и његових сарадника у припремању представе, са сигурношћу се може сачувати на координатној оси.

Луткарска режија једна је од специјализованих области, уз бројне друге креативне активности у позоришту. Њена суштина је изражена у редитељској формули позоришта лутака. Ово тумачење постаје јасније када схватимо да је позоришна лутка много више од било које друге лутке. Термин “позоришна лутка” значи а priori инструмент (захтева опис), који служи за изградњу и представљање ликова на сцени. Међутим, ствар није тако једноставна. Гледалац разликује лут-

ку од глумца и тако разликује и позоришта у коме они наступају. Позоришна лутка је лутка, драмски глумац је глумац. Чак и ако су у инсценацији границе замагљене, појављује се нови проблем. То се односи на сценско тумачење текста драме.

Када је сценски аранжман у складу са условима интерпретације, обично следи преиспитивање појмова. Под одређеним условима, културни континуитет лутке, у смислу традиције позоришта лутака, изгледа да се недвосмислено чита. Али, промена културних услова ограничава суштину лутке. Нови контекст намеће ново значење за њу. Неизбежно, лутка мења своју позицију у презентацији. Дели своју улогу са глумцем. У екстремним случајевима, бива искључена из игре у подсвести – или елиминисана без икаквог разлога. Ова врста чињеница омогућава редитељу да промени вредност лутке као глумца. То не значи да елиминација лутака решава проблем, а да представа постаје боља. То би значило елиминацију из људске психе бајки, снова, фантазија итд. У данашњем позоришту, уз помоћ лутака долазимо до егзистенцијалних, социјалних и онтолошких садржаја, лутка до њих има најлакши приступ. На елиминацију лутке не иде се све док глумац може да наступа поред ње.

Ако ово позориште има савршен модел, безвремен, онда имамо две перспективе: утопијску перспективу – говоримо о позоришту којег нема – или мислимо на позориште које је одређено кроз праксу, а оно није идеално. Тренутно позоришно искуство остаје у нејасном односу према идеалном обрасцу.

Луткарски редитељ иде иза паравана

Заинтересовани смо овде за лутку и глумца кога она има поред себе. То се обично назива “отворена анимација”. Лице глумца и/или руке видљиви су. Семантички простор показује делатну фигуру, силуету глумца, лице му је делимично или у потпуности изложено, а тиме и активно у акцији, и руке које покрећу фигуру. Рад са фигуром има низ момената. Позоришне

представе у којима се уз фигуру види и лице глумца, нису дијагностификоване до краја. На пример, после представе *Paraga*, рецензент пише: “Највеће откриће су извођачи који се појављују на сцени заједно са луткама.” Они су “откриће”, јер наступају заједно. То значи да глумац постоји у представи и да је видљив поред лутке, у исто време и истом уређеном простору. Ова врста заједничких наступа често се примењује у позоришној пракси. Ретко се тада говори о “открићу” које прелази границу модерне и једноставне инсценирације. О томе шта изненађује у *Paragi*, може се прочитати у другим коментарима на ову представу: “Од старе књижевности с успехом је створен жив театар [...] забаван, захваљујући лутки успостављен је искрен сексуални инстинкт.” Чак и ако је књижевна вредност *Parage* изгубила актуелност, управо је лутка обновила њен садржај. Ова констатација индиректно указује на ванвременску универзалност позоришних лутака. Други рецензент ове представе напомиње да “у софистицираној конфузији комедије дел арте и луткарског позоришта [...] најважније је подсећање на суштину театра, семе илузије, а можда и срце света.[...] Са лакоћом лептира – показују [...] љубав и мржњу, дубље значење и изругивање дубљег значења, кабаре света и свет кабареа” (Павел Гловацки).

Замишљање кретања фигуре које је симболично испољавање емоција, кључ је њене посебности. Ако је тако, на путу смо свесног избора “клавијатура”, који је у случају фигура чисто рационално (одабрано) техничко деловање и прецизно извршавање операција. Ова врста активности може се схватити као формирање сценског лика. Зашто формирање, а не доживљавање? Пут од стваралачке инвентивности и намере израде фигуре до добијања коначног облика, а потом спровођење глумачке улоге, наликује на скакање у мочвару. Глумац који послује са лутком све време налази на проблеме дезорганизације њене активности. Узима у руку лутку, која је, на пример, са механизмом који покреће очи, вилице и целу главу, а има и ручке



Из представе *Фауст*, режија В. Хејно

за померање руку. Штавише, “тело” лутке склоно је седању, савијању, може да лежи, лебди итд. Свака анимација глумца захтева корелацију мишића. То подразумева деливост пажње на различитим нивоима. Прво – на нивоу текста, извор за било коју акцију глумца са лутком. Затим – на нивоу сценске акције, као подстицај да предузме ове активности, на нивоу конверзије, будући да је лутка преузела улогу глумца, или обрнуто; на крају – на нивоу трансформације, метаморфозе, трансфигурације лутке.

Глумац ради са обе руке, до диспозиције има неколико елемената који изазивају кретање. Покрет захтева секвенцијални распоред времена, премештање фигура у простору, у току дијалога и немог деловања.

Сам покрет само је техничка активност коју изазва глумац. Док адекватност покрета, његов ритам, трајање – експресија, опсег, поновљивост секвенци кретања, просторна композиција ликова у покрету, емоционална интенција и опсег динамичких и пасивних облика – све то, јер се означава, чита у једном ширем, сложенијем контексту представљања, чини игру лутком вештином коју зовемо уметност. Тешко је замислити да сваки акт нове фигуре захтева признање њених могућности, а потом нове вежбе – као од самог почетка. Глумац стиче искуство, вештину.

Ако би у свакој премијери биле исте лутке, а мењао се само текст комада, то би значило враћање позоришта у време када је једна инсценација луткарима била дуго довољна. Глумац је путовао с једном представом, док се она не би “изиграла”, што је могло потрајати неколико година. У репертоарском позоришту за сваки текст сачинићемо одговарајућу сценску поставку. Тако стварамо лутке у новим конфигурацијама, са специфичним карактеристикама и уметничким изразом. Остаје непромењен само глумац луткарског позоришта.

Пре изласка на сцену, глумац фокусира пажњу на задатак који га чека. Унутрашња концентрација, потреба за психолошком одвојености од спољног света и фокусирање на оно што тај посао подразумева. Важна је овде ефикасност организма и његова спремност да учествује у позоришном догађају. Треба да савлада неколико елемената, од којих сваки резултира специфичним ефектом, глумац контролише кретање лутке, узимајући следеће ручке. Пошто преузимање ручке доводи до извођења покрета, свесна одлука претходи коришћењу одговарајућих ручних мишића. Не може да се своди покрет лутке само на коришћење њене технике. Технички ефекат захтева ширу позадину. Оперативна напомена значи више него само покретање елемената лутке. Да се подигне глава лутке, глумац анализира кретање у односу на ситуацију на сцени и/или сопствени текст. Анализа ситуације може да се вр-



Из представе Смешни старац, режија В. Хејно

ши с обзиром на структуру коју поседује глумац, као главни чинилац. Ево примера.

Радио сам са глумцима који пре тога нису имали никакве везе са позоришним луткама на таквом нивоу механизације какав смо ми користили. Судар са тешким текстом драме, са мултифункционалним механизмом лутке, са видљивим присуством лутке на сцени, а онда и заједничка игра – то су само три основна нивоа те-

жине, од којих сваки захтева превазилажење отпора у себи. Први услов је да се припреме мишићи руку глумца за држање лутке на правој висини и рад прстију у дршци, како би могло да се манипулише главом лутке и постављеним штаповима. Сваком покрету главе претходи неколико покрета руком глумца. Ротација главе – окретањем длана руке; отварање и затварање вилице – притисак кажипрста на штап и истовремено изрицање речи текста; покрет очију – притискањем и отпуштањем штапа.

Извођење радње обавезује логичан редослед, ритмичка и семантичка значења. Ритмички редослед глумац развија технички увежбавајући двослојност. Прво, он мора да стекне физичку спремност да у руци држи лутку и истовремено притиска наизменичне штапове. То је, с једне стране, техничка функција, а са друге – захтева подељену пажњу. Поред тога, ритмички ред захтева избор и спровођење покрета у вези са садржајем задатка. Задатак је ментална активност. Развијена је у критичном тражењу покрета који одговара садржају. То значи да се садржај замишља као слика делања и експериментално преноси у стварност сцене. Овде имамо конкретну фигуру, њене техничко-моторне могућности и припремање глумца за тај задатак. Током проба и грешака глумац бира најприкладнији покрет; на оси кретања глумац–лутка диспонује пут и трајање. На оси кретања изражава се садржај, креира биографија сценског лика са остатком његових параметара. Реч, односи, судбина – идентификују га. Кратак, брз покрет има другачији садржај него дуг и спор. Први може да значи напад, одбрамбени рефлекс, брзу индикацију, очај итд. Глумац прави креативан избор параметара покрета, у исто време даје му психолошки мотивисан осећај, али тај смисао не мора нужно да се огледа у понашању фигуре, на дословном нивоу репродукције стварног кретања.

Иако је ова врста имитације теоријски могућа, практично то ће бити нека врста имитације, а не нуж-

но естетски организована. Стварно кретање нестаје по извршењу. Остаје његова слика у сећању – овде и сада. Што више покрета човек понавља у вези са животним активностима, тим богатија је симболика њихове примене, фиксирани у нашој меморији. Глумац, повезујући упамћену слику, у којој је покрет само један од елемената већег броја знакова, реализује га у одговарајућој ситуацији на сцени, због вероватноће да је овај предлог управо онај који одговара стваралачкој оси догађаја. Глумац у себи носи не само слику из меморисане перцепције стварности већ и утврђене чињенице књижевне фикције, као и сликарске, односно вајарске креације итд. Текст и ситуациони контекст дозвољавају повезивање покрета са другим значењима игре у оквиру јединице сценског деловања. Стога се може закључити да, након учења технике покрета, истраживања значења, успостављања линије тумачења целине фигуре као сценске личности, фокусирамо се на хватање конвенција покрета у целом извршном слоју, и више – у уметничкој сложености.

У ситуацији која је служила као пример, суочени смо са избором: дослован или вероватан покрет? У ствари, овај проблем делује вештачки, у односу на *принудни* покрет лутке, који једино треба да одговара кретању које је аналогно са људским. “Дослован покрет” није могућ, јер видимо само оно што је најближе оригиналу. Вероватноћа дословности кретања је прихватање избора онога што постоји у границама просека кретања, које смо упамтили у вези са датом ситуацијом. Ово ће бити покрет који је “центриран”, највероватнији оном који можемо да изведемо. У најбољем случају, увидећемо компатибилност таквог покрета са емоционалним стресом, особинама лутке и спољашњег контекста, као и са кретањем других ликова који су укључени у представу. Из тога следи да, у пракси, сценска конвенција покрета одлучује о формалној чистоћи и уметничкој вредности глумачке игре лутком.

Пише > Србољуб Луле Станковић

Највише сам режирао представе за децу

Највише сам режирао представе за децу. Некако сам схватио да ту има највише слободе за редитеља. Други би то можда и другачије формулисали – да ту човек може све и свашта да ради. Међутим, од почетка томе сам прилазио са више одговорности него свему осталом што сам радио за одрасле.

Један сам од оснивача Позоришта “Бошко Буха”. Схватио сам да је суштина и смисао дечјег позоришта да децу васпитава на посебан начин. Лако је рећи да то треба уметношћу. Мислим да дечје позориште не сме да буде пука забава. Забава је ружна реч. Она нам скраћује време. Сви бисмо хтели да дуже живимо, а сви грабимо да нам то што брже пролети уз забаву. Не треба дечје позориште да буде ни поука, ништа од онога чиме се баве школе и родитељи. Дечје позориште је нека врста емоционалног васпитања. Схватио сам то на почетку, упркос свему што је важило као званично мишљење, да деца морају да чују текст, да га схвате. Уопште није битно “шта је писац хтео да каже”. Мислим да деца треба да схвате позоришну представу на један сасвим други начин. Могу да ништа не разумеју од представе. Битно је да доживе племениту емоцију која треба да сиђе са рампе. И тако сам се целог живота трудио да радим. Првих година, наравно, нисам

успевао у томе, јер ми није било све јасно. Касније сам заволео луткарство, па сам почео да се више опредељујем за луткарске представе, јер ми се чинило, упркос ономе што се о луткарству зна, тј. не зна, а мисли се да је то јако лепа забава за децу и за одрасле, као кабаре-представа, да је лутка карикатура, да пружа лирске могућности. Последњих 10–15 година искључиво се тиме бавим, посебно љубавним темама за децу. То је нешто што децу дубоко дира и чини ми се да тиме постижем да једно дете уђе, а друго изађе из театра, не са више знања него са неким другим емоцијама, мада тога, наравно, није свесно. Мислим да то остаје. Не треба у позоришту правити паметне људе или лупцпрде које ће се целог живота забављати, не треба их увлачити у јефтине комбинације музике и било чега осталог, али треба тражити добре људе.

Мислим да је за редитеља, али и сваки креативан чин битно сачувати детињство у себи. Сећам се кад сам био сасвим млад, кад сам запловио у неке надреалистичке воде, писао је, чини ми се, Живадиновић Бор о такозваној инспирацији. Она није ништа друго него тренуци интелектуалне слободе коју смо имали рано као деца и потпуно запоставили, јер се то убија у детету. Теза је била да су сва деца талентована за песнике,



Србоľуб Луле Станковић, документација:
Међународни фестивал позоришта за децу Суботица

за сликаре, али да их убије школа, васпитање за социјални живот, да се дете уништава у својој слободи и том бескрајном чуђењу свету и љубави према свему што постоји. Тако је била теза да су инспирација ти тренуци враћања у слободу, у детињство. Сачувати то детињство свесно не верујем да је могуће, али да ти тренуци постоје. Ми се заиграмо у позоришту. Постоје неки тренуци кад се реши представа. У неким глумцима, у мени, десе се ти тренуци враћања у детињство, изненада, нисмо их ни свесни, али то је она права игра.

Свако има своје начине да допре до глумца и нађе се с њим у креативном трагању. Ја се увек трудим да глумца увучем у игру. Не умем да смислим представу унапред. Имам неку општу слику шта бих желео, осећам неки мирис представе, боју, али трудим се да увучем глумца да је сви заједно осмислимо. Ја то не кријем, у мојим представама има безброј глумачких идеја. Не мора сваки предлог да буде добар, али у тим асоцијацијама које се јављају понекад ствар се одрешу и за мене је то прави приступ глумцима. Знам да они то воле.

Постоји неко мишљење да је машта нешто што је неограничено, али то мора да буде систематизовано. Не може се све што вам падне на памет. Мора да има свој затворени круг у коме се креће, иначе, постаје разуларена машта. Нека организација у тој машти мора да постоји, те мора да буде баш “из тог филма”, а не из неког другог. Осећање стила је нешто што се не учи. То или имате или немате. Ја не умем да објасним како се то постиже, али несвесно знам да ово може, а ово не може да иде.

Својом највећом врлином сматрам радозналост. Целог живота желео сам све да знам. То има и своју другу страну која се зове сваштара, од свега помало, а ништа продубљено, али, мислим да је то доста важно у овом послу. И у овим годинама, мислим да ме то, ако не телесно, а оно духовно, држи младим. Не постоји редитељ који није интелигентан, који није начитан, који нема шири круг интересовања, који, ако није музички образован, а оно са правим осећањем за музику. Себи ласкам да умем да осетим музику колико чега, који ритам се баш тражи. У том смислу човек мора да буде свестран, уколико мисли да буде успешан као редитељ. Ја не мислим да сам нешто нарочито успео, али нисам ни промашени редитељ.¹⁾

1) На основу разговора са Србоľубом Лулетом Станковићем (1921–2000), редитељем, телевизијским, филмским, позоришним, пре свега, луткарским, који је вођен у Суботици, забележила је Љиљана Костадиновић 1991. године.

Пише > др Рита Феис

Естетика луткарске режије Радослава Лазића

Грађу анкетног истраживања естетике луткарске режије Радослав Лазић је изложио као саставни део низа монографских публикација: *Тражишаи о луткарској режији* (1991), *Свети режије* (1992), *Умешности редитељства / увод у теорију режије* (2003), *Светско луткарство* (2004), *Умешности луткарства* (2007), *Луткарски theatrum mundi* (2010), док је посредан материјал референтне функције пробрао у монографијама претежно антологијског карактера: *Естетика луткарства* (2002), *Нушићев театар за децу* (2007), *Пројекција луткарства* (2007), *Маџија луткарства* (2007), *Култура луткарства* (2007). Неки издвојени подаци дати су и у монографијама којима је првенствени циљ истраживање естетика других драмских уметности. Најзад, посебна целина *Историја српског луткарства* садржи грађу истраживања естетике режије добијене архивистичким методама.

У популацији истраживања заступљени су испитаници из свих категорија стваралаца луткарске представе: редитељи, глумци, драматурзи, сценографи, ко-

стимографи и креатори лутака, као и руководиоци малих, приватних или великих, државних установа које негују луткарство, те стручњаци-критичари у улози публике и театролози.

Енциклопедијска форма оправдана је и по другом критеријуму, по критеријуму аспеката режије која је карактеристична у делатности одговарајућег редитеља. Лазић је стога свакој појединој анкети доделио одредницу као поднаслов. На пример, *Драматургија луткарске режије* доделио је анкети са Браниславом Крављанцем, драматургом Позоришта “Душко Радовић”. У свакој одредници, уз сам дијалог, приложио је и кратку стручну биографију испитаника која обезбеђује проверљивост компетенције испитаника за област о којој износи своја естетичка искуства.

Основна разлика у поетикама испитаника је у дефиницији лутке у луткарству, а из ње произилазе све остале разлике: у дефиницији луткарске представе и њеног задатка, у дефиницији публике, у дефиницији редитеља који осмишљава остваривање комуникације

између представе и публике. Будући да је друштвена појава, режија је и условљена односима у друштву. Лазић је својом анкетом обухватио и таква питања. Најзад, трећа група питања односи се на неговање традиције режије као уметничке делатности, као што су истраживање и наука о режији, презентација и архивирање података, те пропедутика.

[...]

Југословенски редитељи о луткарској режији

Анкетном методом у овој серији истраживања Радослав Лазић је snимио шеснаест репрезентативних поетика првог периода југословенског уметничког луткарства, односно, њихових естетика режије у *Тражишту о луткарској режији*. За тих четрдесетак година стасало је, грубом проценом, три генерације редитеља чија се виђења делатности и уметности редитеља унеколико разликују.

За правилну оцену места југословенске режије у европским, па и светским, размерама за испитивани период референтне су антологијске целине енциклопедијског карактера *Театрологија луткарства* и *Естетика луткарског театра*, као преглед историје теорије луткарства.

Своју естетичку интерпретацију резултата истраживања Лазић даје описно у два уводна текста. У поглављу *Естетски предмет луткарске режије* Радослав Лазић као резултат свог истраживања наводи (стр. 27): “За Марију Кулунчић, предмет луткарске режије јесу деца за коју се представе режирају. Партиципација детета у рецепцији представе за њу је одлучна и битна одлика режија лутака. Редитељу Јовану Путнику је неостварена позоришна радост био театар лутака, којем је тек у позним годинама стварања посветио део свог ангажмана. Био је дубоко убеђен да је позориште за децу не само најхуманији вид театра него и најоправданији облик постојања позоришта као уметности. За

Србољуба Станковића, искусног редитеља-луткара на сцени и малом екрану, режија је преводилачки посао. У ствари, превођење немуштог језика у свет лутака и анимације. Песнику савремене југословенске режије Луку Паљетку чини се да је луткарска режија у суштини стварање “метафоричних поља” у којима ће се режијом и анимацијом остварити биће лутке. Стварни предмет луткарске режије првенствено је задатак редитеља лутака да им омогући “егзистенцију у вишезначењском свијету различитих типова знакова”. Редитељ Мирослав Ујевић предмет луткарске режије види у њеној битној разлици у односу на драмску режију. Суштина режије лутака састоји се управо у режији као анимацији. А не у режији као манипулацији. Режисеру Матији Милчинском чини се да је појам луткарске режије исто тако “неухватљив” као и појмови режије у позоришту, на филму, радију или телевизији. Он ипак указује на блискост драмске и луткарске режије, коју обједињују глумац и глумац-аниматор, као носиоци основне драмске радње и укупног значења режије.”

Лазић као резултат овде напомиње чињенице које су репрезентативне за поетике редитеља-испитаника. Међутим, његово уводно поглавље *Предговор / Свети луткарског театра и његова режија* може се образложити као анализа одговора по сваком чиниоцу режије. Стога их и наводим у аналитичком облику и поредим са Лазићевим дефиницијама из поглавља *Предговор / Свети луткарског театра и његова режија*.

Испитаници анкете су Јован Путник, Марија Кулунчић, Наце Симончић, Србољуб Станковић, Давор Младинов, Бранислав Крављанац, Живомир Јоквић, Власта Покривка, Борислав Мрквић, Мирослав Ујевић, Едвард Мајарон, Луко Паљетак, Матија Милчински, Ванда Шестак и Јелена Ситар.

Одабрана метода за добијање слике поимања естетике режије стваралаца у посматраном времену и простору је низање одговора по истим питањима при чему је правило низања међусобна комплементарност садржаја одговора по критеријумима логике. Овај избор

омогућује управо та чињеница што су редитељи-испитаници савременици истог културног миљеа и што се у укупном резултату анкете види да су у међусобном односу редитеља смерови већине њихових струковних веза (у социолошком аспекту) окренути, пре свих, ка Луки Паљетку, па потом према Едварду Мајарону, те према Јожи Пенгову, који није обухваћен овом анкетом, али који се спомиње као извор естетичких мерила¹). Ова метода даје могућност за примену херменевтике садржаја створене целине.

Лутка у луткарском театру

Борислав Мркшић каже да је *лушка у шештуру* сукус луткарског позоришта (стр. 119). Луко Паљетак, опет, каже (стр. 153): “Лутка свакако није само артефакт с ликом човјека или животиње или каквог нестварног бића – она је, заправо, укупност свега што јој у само за њу припремљеном озрачју омогућује страствену егзистенцију.” Овде бих подвела Мркшићев појам *сукус* и Паљетков *укујносћ свеја* под појам у општој употреби, наиме, *структуру* с обзиром на то да *сукус* на латинском језику значи *сок*, нешто што прожима цело биће, а у синтагми *укујносћ свеја* реч *свеја* подразумева само датости представе, дакле бића представе. Стога је лутка елемент који одређује структуру представе. Естетички моменат преображаја материјалне целине из обичног предмета у лутку истиче Едвард Мајарон, наиме, да је лутка сценско биће чијој убедљивости треба да се верује на сцени (стр. 136). То сценско веровање илуструје Србољуб Станковић који сматра да је сваки предмет лутка ако се схвати његова нежива природа која може да се оживи анимацијом. Анимација у сценском смислу је конвенција, али је проистекла из стварног уверења првобитног човека. На те антрополошке аспекте лутке упућује Бранислав Крављанац у извођењу психолошких значења, емоција и морала

1) У целини *Театрологије луткарства* представљена је естетика Јожа Пенгова у поднаслову *О луткарској режији*, стр. 183–205.

из магије и симболичности и тиме даје лутки значење човека. Савремено луткарство више не инсистира на вербалности и психологизацији, већ се диференцира у самосталну уметничку дисциплину, која проблеме материјализује у сценској лутки (стр. 87). Крављанац помиње идеју креатора лутака Борислава Дежелића да ће термин лутка бити замењен називом облик или објекат и да ће имати ширу примену и са осталим театарским елементима стварати нове димензије склада. Тиме Дежелић потврђује мишљење Лука Паљетка да је излишна подела на лутке, реквизите, маске, костиме, декор и сцену као stroj за извођење игре, као гарнирани простор за игру, већ све то чини укупност лутке-сценског бића у анимираном амбијенту. У том контексту сматрам да је и човек у луткарској представи анимиран и у најдоследнијем смислу лутка.²) Када Јелена Ситар говори о “шизоидној ситуацији у позитивном смислу” и илуструје контрапримером, глумачком ситуацијом када се трбухозборац и лутка свађају, она каже да не верује у мистификацију и сливање лутке и глумца у једно сценско биће, да је таква интерпретација глуме с лутком подсећа на блеф. С Паљетковом дефиницијом може се обухватити и та ситуација као свеукупна сценска лутка са својеврсном “страственом егзистенцијом” у којој, по Ситаревој, “Луткар са својом лутком иницира енергију, да би она почела да агитује, и тиме повратно утиче на аниматора. / Луткар са својом лутком током представе гради неке односе. Они могу бити хармонични и дисонантни...”

Полазећи од речи Давора Младинова да је лутка ликовни супстрат живог бића (стр. 79), што ја схватам као скраћено објашњење интелектуалне ангажованости и ствараоца представе и публице приликом процеса анимације, те речи Власте Покривке да је лутка чист и језгровит поетски симбол, подвостручење реалности, најпривлачнији медиј у детињству (стр. 11), у психо-

2) Занимљив је експеримент Радослава Лазића у представи *Симбиоза и анимација* у којој за лутке користи глумце (*Тражили о луткарској режији*, стр. 293)

лошком објашњењу структуре дечје игре с лутком Јована Путника, налазим основу објашњења и структуре симбола луткарске представе. Путник објашњава лутку као елеменат позоришног чина. Он полази од дефиниције позоришта коју је дао Питер Брук да је за позориште потребно три елемента: глумац, простор и гледалац. Путник супротставља овој дефиницији чињеницу да у луткарском позоришту постоји и лутка, која, за разлику од обичних сценских предмета, има семиотичку функцију приликом имагинације. Лутки се придаје другачије значење, метафоричко, значење живог. Али, док Обрасцов сматра да присуство живог глумца на сцени није потребно, јер све што је потребно на сцени рећи, то чини лутка, Путник оправданост напоредог учествовања глумца и лутке објашњава обликом структуре дечје игре. У првом, предмет употребљен као лутка ‚живи‘, дете је покреће, али дете није у композицији игре, већ игру води ‚споља‘. У другом облику, дете и лутка су равноправни партнери у игри и потпуно су изједначени по значењу. У најсложенијем облику структуре игре учествују, поред лутке и детета, и жива бића, ‚неприсутно присутна‘, која материјално нису присутна, али су жива у имагинацији детета. Следећи психологију детета, позориште у игри може да користи све елементе: живог човека (глумца), лутку, и сценску функцију као метафору извесног збивања. И улога живог глумца је илузија: прихватање његовог сценског лика наместо правога из живота, што је случај и у позоришту за одрасле. Јован Путник је, дакле, успоставио скалу материјалности носиоца семантичког знака у позоришту: човек, лутка, живо биће „присутно одсуством“, простор и сценски предмет према интензитету особине живости коју оно изражава.

Анимацију лутке, као кључни моменат у луткарском театру, што је истакао Едвард Мајарон као потребан услов остваривања луткарског театра, Крављанац је објаснио из аспекта филогенезе преласком магијског и моралног, дакле психолошког, знака у симбол, а Путник из аспекта онтогенезе човека развојем спо-

собности придруживања особине живости предметом у игри, стварањем партнера. У оба случаја реч је о мерању психолошког у интелектуални доживљај знака, зачетак уметничког доживљаја.

Међу анкетним одговорима најпотпунију дефиницију лутке дао је Луко Паљетак (стр. 153): „Лутка свакако није само артефакт с ликом човјека или животиње, или каквог нестварног бића – она је, заправо, укупност свега што јој у, само за њу припремљеном озрачју, омогућује стравствену егзистентност. Отпада тако, дакле, стара и неадекватна подјела на лутке, реквизите, маске, костиме, декор, и сцену (као строј за извођење игре, као гарнирани простор за игру). Напротив, све то чини укупност лутке – сценског бића, пошто је све што поменућу обдуховљено (овај појам употребљавам радије него појам анимирано) с једнаком намјером да живи и да комплементарно остварује лутку – ентитет. Немогућно је, стога, и погрешно, прецизно правити поменућу подјелу. И сама сцена унутар оваква схваћања, велика је лутка, најпросто зато што је у казалишту лутака подвргнуто закону акције, а не статичности, закону колективног чина, без солиста, логици мишљења којој је вербална разина тек полазиште, а не циљ изричајности.“

Дефиниција лутке, коју је у предговору „Свет луткарског театра и његова режија“ (стр. 19) дао Радослав Лазић гласи: „Сценске лутке изражавају свет игре, дух облика, тајновиту анимацију предмета, слике и звука. Луткарска представа је говор знакова на сцени.“ Сви елементи које су испитаници помињали, присутни су и у Лазићевој дефиницији: *игра, дух, ликовности, анимација предмета, говор знакова*, наиме, парафраза речи *симбол*. Атрибут *тајновити* Лазић није произвољно употребио: он се односи на магију коју помиње Крављанац, а из које се развила анимација. Лазић каже у наставку: „Луткарски театар је елиптично позориште сведено на есенцијални аудиовизуелни знак“. Ова дефиниција односи се на ликовни супстрат живог бића о којем гово-

ри Младинов, а који је Лазић проширио за доживљај другим чулом, слухом.

Режија

Дефиниција коју у уводу даје Радослав Лазић: “Луткарство режијом претвара мртву природу у анимирано дело живе сценске уметности”, за сада је делимично објашњена, наиме, у делу да се мртва природа претвара у анимирано дело на сцени. Да је то уметност и да је та уметност управо режија, тек треба да се изрази помоћу посматраних поетика у анкетним одговорима.

Јоковићева дефиниција режије у анкети гласи (стр. 104): “Режија је уметничко стварање представе која стварано изазива одређене доживљаје и расположења код оних који је гледају.” Ова дефиниција применљива је без разлике на све врсте режија, односно, на режију у ма ком медију стога што она упућује на чин стварања као суштину режије. У театролошком појму *лушка у луткарском шеширу* постизање уметности објашњава се интелектуалним радом померања из неживог у живо, с једне стране, у игри и, с друге стране, из магијског, дакле, психолошког у симбол, знак. Тај аспект истиче Наце Симончић када објашњава да редитељ луткарског позоришта треба да ради много више него редитељ “живог”, јер су “глумци” мртви, треба их оживети.

Србољуб Станковић каже да је задатак редитеља да пресели и глумце и гледаоце у свет лутака, а начин постизања тога он објашњава: “Режија је, у ствари, преводилачки посао. Превођење с неког непостојећег, немумштог језика којим само ти говориш³⁾, на други, говор ‘између речи’, говор светлом и тамом, звуковима, тишинама и сликама, говор који ће можда неко и разумети, или чути.” Давор Младинов сматра да је за редитеља важно да се не боји лутке, него да је прихвати као изражајно средство театра лутака. Едвард Мајарон сматра да је “Предмет луткарске режије постављање

3) Ти тј. редитељ, прим. Р. Ф.

позоришне представе на посебан начин, помоћу луткарских средстава изражавања. ...Основа такве представе је метафора – предмет добија улогу сценског бића” (стр. 136). По Луки Паљетку задатак редитеља је, као и задатак песника, “првом сценом отворити и упутити ‘крдо’ слика у само срце метафоре”⁴⁾ (стр. 156). Тиме се постиже прави смисао симбола⁵⁾ и самим тим и извор слојевитости представе. Мирослав Ујевић сматра да је најважније да у тексту открије тајну. Све остало слично је драмском театру. Сматрам да се за решење тајне, коју помиње Ујевић, може узети објашњење Борислава Мркшића: “Естетски предмет луткарске режије је првенствено човјек, у најширем његовом значењу, као поливалентна игрива енергија у кондензованом мозаику, који дјелује и на чуло вида и на чуло слуха, и посредно, преко њих, и на остала чула, а особито на запостављено чуло кретања, кинестетичко чуло” (стр. 120).

Сматрам да једино то и има смисла у комуникацији уметношћу, па и луткарством, да се изражава човеков свет, његова структура, а да се у позоришној представи симболима открива као решење проблема структура која има неке аналогije са симболом у представи. Тада је заиста могуће сматрати да је преостали редитељев задатак исти као у драмском позоришту, у ком је структурна аналогija са животом много очигледнија. Стога је разумљиво да се креативност редитеља усмерава на симболику представе, а да је њена драматургија подређена симболици и можда чак и схематизована, што слуги из дискурса одговора Матије Милчинског, који сматра да редитељи, који често режирају на луткарској сцени, изграде свој редитељски рукопис у смислу израде што чистијег медија и њего-

4) Ковачевић, Милош: *Стилска и драматска стилска фигура*, Крагујевац, 2000; Петровић, Михаило: *Метафоре и алегије*, Београд 1967.

5) “Симбол се не може дефинисати. Њему је у природи да разбија чврсте оквире и спаја крајности у јединствену визију, у: Шевалије, Жан; Гербран, Ален: *Речник симбола, Митови, снови, обичаји, иосиуици, облици, ликови, боје, бројеви*, Нови Сад 2009.



Радослав Лазии, документација:
Међународни фестивал позоришта за децу Суботица

вих знакова и ту наводи имена попут Златка Боурека, Едварда Мајарона, Луке Паљетка и Србољуба Станковића и говори о појму режирања позоришта у целини (стр. 165)⁶⁾. Међутим, на уметничку инвенцију више скреће пажњу Ванда Шестак кад каже да експериментални театар има нови приступ режији, одбацује параване и залаже се за покретну сценографију, истражује изражајне моћи светлости и сенке, а у представи видљиви су и глумац и лутка, те да је експериментално позориште футуристичко (стр. 173). Овај моменат креативности повезује луткарску режију са режијама у осталим медијима, те на већ цитирану Јоковићеву дефиницију (стр. 104): “Режија је уметничко стварање представе која стварано изазива одређене доживљаје и расположења код оних који је гледају”.

Глумац у луткарству – аниматор

Јован Путник сумира своје искуство у мисли: Човек–глумац је основа позоришног чина. И остале дефиниције глумца у луткарству заједно обухватају све аспекте професије, од техничких особина при извођењу до естетичких постигнућа у овој врсти глумачке уметности, с тим што су све оне само парцијалне, настале специфичношћу личног интересовања за луткарство. Док Наце Симончић сматра да луткар треба да буде свестран, дакле, глумац, играч, музичар, свестрано употребљив, а да су за то потребне многе вежбе, воља и пожртвовање, те да је тешко бити луткар, али лепо, јер луткарство нуди, како каже, бескрајне могућности за глумца (стр. 64), Давор Младинов сматра да глумац иде у сусрет редитељу и при томе нуди живот лутке. Бранислав Крављанац сматра да је лутка “инструмент” глумца, а при анимацији глумац мора да има све карактеристике драмског глумца, пошто је параван у савременом позоришту уклоњен. За Борислава Мркишића анимација сценске лутке представља анализу покрета која има логичку и поетску функцију, као и своје зна-

6) Види под 22), аутор Боњо Лунгов.

чењске садржаје. Живомир Јоковић објашњава праксу луткарства у позоришту “Пинокио” и каже да глумци овог позоришта воле свој позив, мада нису образовани за то. Технику и технологију луткарства научили су у самом позоришту у раду.

Дакле, према виђењу редитеља-испитаника, глумац аниматор, пре свега, треба да воли свој позив, да је физички способан за изражавање на више начина, да уме да глуми и као глумац у драмском позоришту, да уме да анализира покрет лутке и у логичком и у поетском смислу, те да своју глуму посвети функцији у представи како је редитељ намењује. На основу последњег услова анимације види се да се њена уметничка естетска вредност може пратити само кроз сагледавање сарадње редитеља и глумца. Стога је потребно истраживати и сарадњу редитеља и глумца-аниматора у заједничком стварању представе. У следећем одељку су резултати Лазићевог анкетног истраживања те сарадње.

Принципи рада редитеља са глумцима-луткарима

Марија Кулунчић каже да је прва фаза иста као у драмском позоришту, а то значи читаће пробе за столом, као што каже и Борислав Мркшић, који глумцима ту објашњава гег по узору на неми филм, говорну фактуру, дикцију и сценски језик ради постизања карактера лика. Давор Младинов ради без паравана како би могао све да надгледа и исправи код глумаца избор кретања приликом анимације. Србољуб Станковић као принцип цитира старог енглеског луткара (стр. 71): “Понекад ми се учини да она води мене, а не ја њу”. Он у сарадњи са осталим сарадницима режије – драматургом, ликовним уметником, технологом и музичарем, износи глумцима своје виђење представе како би је глумци прихватили и креативно се прихватили грађења лика и колективно изградили представу. Луко Паљетак исто тако почиње рад са сценографом и креатором лутака, да би тек после почео рад са глумци-

ма за столом, али само кратко, јер је битније радити с лутком у руци, практично. Посвећује (стр. 160) “пажњу микроанимацији, обуздавајући глумца, свдећи га на мјеру лутке, настојећи да лутка, у повратном процесу, измами из њега онај једини прави покрет”. И од ансамбла ствара јединственог колективног аниматора. Матија Милчински ради са глумцима слично другим редитељима, међутим, он помиње да постоје глумци који нису довољно мотивисани за рад у луткарским позориштима, те их сматрају само “одскочном даском” (стр. 167) да би доспели у драмско позориште, које је за њих достојније стваралачко место. Он тим глумцима приступа, како каже, “дипломатски” или чак “прикривено” (стр. 167). Едвард Мајарон своју сарадњу са глумцем заснива на својој дефиницији представе (стр. 139): “Представа је акумулација енергије која би, посредством глумаца, требало да ‘пређе’ на гледаоце.” Мајарон сматра да је у селекцији идеја најважнији аргумент који мора да прихвати и сам глумац. Овакав приступ је за редитеља веома тежак, јер сам глумац још нема изграђену визију свог лика као интегралног дела целине представе.

Редитељи о својој сарадњи са глумцима-аниматорима имају различита мишљења, од потпуног свођења глумца на извршиоца редитељеве замисли, до крајње кооперативног, у којој и глумац добија могућност креирања лика који треба да игра при чему се слобода глумчеве креативности задржава унутар граница лика који треба да створи у представи, као што је случај у редитељским искуствима Едварда Мајарона.

Самим тим, што је Радослав Лазић у својој анкети поставио питање односа редитеља и глумаца у представи претпоставио је, као што се из резултата анкете и види, да тај однос може да буде различит. Међутим, занимљиво је што се у одговорима не истиче однос глумаца према редитељу, већ само редитеља према глумцу. Само се код Едварда Мајарона види да је и луткарство збиља колективни чин са равноправним учешћем у уметничком стварању. Пример са Србољубом Стан-

ковићем указује на други моменат тог колективног чина. Наиме, и режија има своје иманентне законитости према којој није све у редитељевој моћи, већ се дело још приликом стварања одваја од редитељеве замисли и добија сопствени живот, рекла бих управо захваљујући колективном стваралачком чину.⁷⁾ Дакле, у Југославији у време Лазићевог истраживања објављеног под насловом *Тражишћи о луткарској режији* било је две врсте редитеља: (1) редитељи који су се борили за своје решење као и (2) редитељи који су желели да у делу дође до изражаја природа човека-глумца, али само у границама лика који остварује, који му је редитељ у драмској целини предвидео. За истраживање естетике редитељског стваралаштва веома је драгоцен сведочанство Матије Милчинског који кроз сложени театролошки, социолошки и практични проблем сарадње редитеља и немотивисаног глумца, у случају када глумац не налази право задовољство у уметности луткарске анимације⁸⁾. Тада се редитељ довија помоћном анимацијом, анимацијом глумца да би постигао да глумац анимира лутку. Стога Радослав Лазић с правом каже у свом предговору (стр. 19): “Анимирани аниматор одгонета живот на сцени, управо, захваљујући луткарском редитељу као својеврсном демијургу.” То истовремено сматрам редитељском дефиницијом театролошког појма *глумца-аниматора*.

Луткарска драматургија

Већина испитаника слаже се да је мало и класичних и савремених драмских дела намењених репертоару луткарских позоришта. Наце Симончић, и сам

7) Ово потврђује и Ирена Тот у *Луткарском theatrum mundi*, стр. 113. и 111, последња реченица: “Сматрам да у ланцу процеса рада свака карика мора бити јака и стручно урађена да би такве уграђене у представу дале високи квалитет да ансамбли ретко умеју да саставе представу.”

8) Види у *Уметности луткарства* у анкети са Мирославе Миме Јанковић (стр. 387) и редитељском, под појмом саморезије (фуснота 19).

писац драмских дела за телевизију и за луткарско позориште, сматра да вредност текста није подједнака у књижевности и драмској-представљачкој уметности, као и то да је драма, која је занимљива за децу, занимљива и за одрасле гледаоце. Србољуб Станковић сматра да страни аутори пишу и превише добро за медиј који познају, али управо због тога пишу по клишеима, док им се мењају само теме и фабуле. Од домаћих, тј. југословенских драмских писаца за луткарске представе истиче Стевана Пешића, Александра Поповића, Луку Паљетка, Ивана Бакмаза, Данета Зајца и Светлану Макаровић Пунтар. Они нису били спутани у писању, јер није постојала драмска књижевна традиција која би их оптерећивала изграђеним стандардима. То је, по његовом виђењу, битно утицало на развој новог југословенског луткарства. Давор Младинов истиче да је луткарски текст изузетан по драмском изразу, јер је још сажетији од текста за тзв. драмски театар. За луткарство је погодан епски, прозни и поетски текст. Он сам много је научио од Рабадана⁹⁾, а најрађе режира дело намењено луткарском позоришту. Бранислав Крављанац као драматург и редитељ дечјег позоришта детаљно објашњава несклад поетског израза лутке са много речи, јер је њена природа стилизована и апстрактна. “Савремено луткарство почиње да бива својеврсна савремена бајка, која спољним средствима доноси, не нас у једном фантастичном свету, него тај фантастични свет у нама. Данашње луткарство фиксира дилеме савременог човека, те зле духове данашњице, ‘објективизира их’, материјализује; чак региструје кроз одређени предмет, реквизиту или лутку” (стр. 87).

У том контексту лутка ће постати шири појам-облик или објекат (Крављанац парафразира Борислава Дежелића) и добиће ширу примену без фабуле у ужем смислу. Луткарство ће постати (стр. 87): “...велика игра човјека, временом и простором, пластиком и звуком, и

9) Војмил Рабадан (Сплит, 31. 7. 1909. – Загреб, 5. 1. 1988) хрватски драмски писац и редитељ, основао је Загребачко казалиште лутака, 1948.

створити нову и свеобухватну цјелину, откривајући нове димензије склада”. Стога се луткарска драматургија отуђује од драматургије “живог” позоришта и приближава лирској поезији ослобођена садржаја. Комично код лутке по Крављанцу је човек, као и у другим театрима. Комика потиче од лутке која се представља као свемогућа, а човек као ограничен. Ова карактеристика луткарства блиска је гротески и апсурду и ту Крављанац подсећа да је Кантова дефиниција смешног у доживљају бесмисла (стр. 88). Комика код лутке у првом реду потиче од визуелног елемента, а не од вербалног. Трагични елемент лутке је у асоцијативној вези са човеком. И комика и трагика лутке доживљавају се увек у вези са човеком. Ово се надовезује на објашњење које даје Борислав Мркшић да се луткарска драматургија темељи на проблемима човекове егзистенције, на њеној позитивној схематичности и да оно даје могућности за симболично изражавање. Мирослав Ујевић додаје да је у Југославији драмско писање подстакнуто конкурсом на Бијеналу, које тражи искључиво домаће текстове, али да су добри резултати веома ретки. За пример наводи Паљетка и Станковића. За Паљетка истиче да су му ауторски текстови литерарни, док у адаптацијама успева да постигне погодан текст за симболично изражавање лутком. Едвард Мајарон истиче другу страну проблема луткарске драматургије: у периоду који Радослав Лазић истражује овом анкетом, није било довољно луткарских позоришта. Већина њихових премијера је, и поред добрих домаћих, тј. југословенских драмских текстова, постављала класичне драме из светског репертоара. Мајарон каже да многа домаћа дела, и то добра по драматуршким потребама луткарства, јавност задржава (“леже по фиокама”, стр. 138). Лука Паљетак дели мишљење са Мајароном да има довољно домаћих драмских дела за луткарске представе, штавише, он каже (стр. 157): “...влада криза драматуршког читања старих текстова, другачијег, поновног а *новог* читања, тражење присподобивости и таквих текстова који до јучер никако ‘не бијаху’ за казалиште лутака”.

Матија Милчински каже да би идеалан драмски текст за луткарство требало да је барем половина драмског текста у случају луткарске представе од тачних дидаскалија како би акција и знак били равноправни агенс дијалогу. Јелена Ситар сматра да је квалитет представе у великом броју ситних међусобних конфликта међу луткама, а да основни конфликт драмског позоришта није потребан. Она указује на чињеницу да је дијалог, есенција драмског у драмском позоришту, као форма у луткарском драмском тексту непримерен. Као што се у драмском позоришту глумац налази у шизоидној ситуацији у погледу лика који глуми, тако се у луткарској представи дешава са лутком, само у физичком смислу. Осим тога, треба узети у обзир средства и простор којим располаже глумац у игри са лутком. У Југославији у то време претежно је била заступљена линеарна драматургија по узору на Пенгову представу *Лойишице Маротице* (1951). То је епски театар средњовековног типа у ком се епизоде нижу једна за другом и ако се епизода и изостави, та промена не утиче на структуру представе. Јелена Ситар сматра да се таква структура злоупотребљава као средство директне едукације. Као други тип драматургије слабог уметничког постигнућа, који је у Југославији често био заступљен, она наводи илустративно изношење фабуле, јер касни у ефекту постизања идентификације која се илустрацијом врши. Могућности лирске драматургије користе ретки, од којих Ситарева истиче Лука Паљетка и позориште *Папили*.

Редитељи сматрају да луткарски текстови треба да буду растерећени од дијалога, а да омогућавају кретање, што Радослав Лазић кратко дефинише (стр. 19): “Луткарство је позориште сажетости, лапидарне маште, лаконске изразитости.” У *Уводу* Лазић образлаже редитељеве потребе луткарске драматургије, како специфичношћу самог медија, управо симболичношћу, тако и потребама публике, деце, за динамичношћу.

Пише > мр Маријана Петровић

Лакоћа постојања лутака у рукама Јанка Врбњака

Овај рад је посвећен мом учитељу, Јанку (Матијас) Врбњаку (1931–1988), српском глумцу аниматору и технологу, пиониру београдског луткарства и једном од најистакнутијих стваралаца СФРЈ. До савршенства је дошао “радом, посвећеношћу и одрицањем, као и упорним култивисањем својих талената и својих заната, који се зову уметност глуме и анимације”¹⁾. Неуморан, радознао, истраживачки настројен и природно надарен, лагано је откривао тајне и освајао свет луткарства. Рођен је 20. октобра 1931. у Моравцима (Љутомер), у Словенији, у радничкој породици која се одмах по почетку рата 1941. прикључила народноослободилачкој борби. Од 1944. са мајком живи у Београду, где је завршио ташнерски занат. Био је члан драмске секције КУД “Полет”, а уметнички рад почиње 1949. када је положио пријемни испит за Драмски – луткарски студио при Позоришту лутака НР Србије, одмах после оснивања. У оквиру студија

пратио је предавања лектора др Ђорђа Живановића и редитеља Предрага Динуловића, из књижевности, српскохрватског језика, дикције, покрета руку и тела, а технику луткарства учио је од Божидара Валтровића и Димитрија Чипчића.

Његова прва лутка била је пијана Радојка. “Пијана, јер нисам знао да је водим и покрећем. А чудесно сам желео да то што пре савладам, да савладам своју немоћ. После два сата мојих мука Радојка је проходила и то се тада за мене граничило са генијалношћу, све док нисам схватио да, у ствари, још нисам био ни почео да учим. А лутке су осетљиви инструмент на којем се мора много, много радити и вежбати...”²⁾ Тада се први пут нашао и пред дилемом ко је глумац – он или лутка? Од првог тренутка био је уочљив његов таленат за анимацију, па су му додељиване главне улоге и сложени задаци, нпр. играо је принца у *Пейељуџи*, Дедицу у *Лојшици скочици...*

1) *Дневник*, Раде Лукин, *Велика предавања у Малом театру*, Нови Сад, 06. 03. 1980.

2) *Јединство*, Рајко Росић, *Јанкова чаробна радионица*, Приштина, 31. 05. 1980.

У Позоришту лутака НР Србије Врбњак је радио до краја 1951, када је премештен у Народно позориште “Тоша Јовановић” у Зрењанину. Тамо је играо на драмској сцени³⁾ а пријемом у Савез комуниста Југославије, 1952. добија партијски задатак да оснује луткарску сцену при зрењанинском Народном позоришту.⁴⁾ Као велики љубитељ позоришта, нарочито позоришта за децу, трећи по реду (од 1952. до 1954) управник Народног позоришта “Тоша Јовановић” у Зрењанину, Ђорђе Дамјанов Ђекша (по звању учитељ), желео је да у оквиру овог театра заживи стална дечја сцена, на којој би се играле и луткарске представе. Познавајући рад Јанка Врбњака, позива га у Зрењанин и задужује да то оствари са постојећим глумцима драмског ансамбла Народног позоришта. Одмах, већ почетком 1952, Јанко Врбњак долази у ангажман, очигледно више склон луткарској, него драмској уметности. Прихватајући се задатка, режији *Ивице и Марице*, по Х. К. Андерсену, вредно приступа прво техничко-технолошким, а затим и глумачким припремама, да би премијера коначно била одиграна 17. маја 1952.

Иако је ова представа наишла на леп пријем код деце (до краја сезоне одиграна је још петнаест пута), Јанку Врбњаку су велики проблем представљали драмски глумци потпуно незаинтересовани да се баве и луткарском анимацијом. То је било време када су почели

3) Играо је у представама: *Ревизор*, Н. В. Гогољ, режија Ђорђе Дамјанов Ђекша, улога Шпикина, премијера 31. 01. 1952; *Вишњез чудеса*, Лопе де Вега, дипломска режија Васе Поповића, улога Судски слуга, премијера 11. 03. 1952; *Драга Руш*, Норман Красна, дипломска режија Јосипа Лешића, улога Пуковник Чак Винсент, премијера 15. 04. 1952; *Прошекција*, Бранислав Нушић, режија Душко Крижанец, улога Момак из Министарства, премијера 24. 06. 1952.

4) *Ивица и Марица*, по Х. К. Андерсену, драматизација Марија Кулунџић, режија, скице и израда лутака Јанко Врбњак, сценографија Јосип Винарић, сценска пратња на клавиру Олга Крижанец; Лица: Ивица – Лазар Брусин, Марица – Даница Лазаревић, Дрвосеча/Отац – Иван Јанковић, Маћеха – Иванка Стефановић, Вештица – Даница Влајков, Мачак – Стеван Марионцу, Зла птица – Марина Јосимов, Веверица – Меланија Кокора, Први зец/Друга добра птица – Мирјана Павловић, Други зец/Прва добра птица – Богданка Јанковић.

да пристижу први академски глумци и редитељи, а ни радионичко особље у столарској радионици и кројачници није желело да се бави израдом лутака, што је захтевнији посао. Колико је било тешко реализовати ову премијеру, поред дугог рада на припреми и опреми представе, говори и податак да су четири улоге одиграли (брачни пар) суфлерка и шеф рачуноводства. Можда је оправдање то што је на драмској сцени било по четрнаест премијера у сезони, представе су се свакодневно играле, па се тешко налазио простор за припрему луткарских представа и неопходну, додатну едукацију глумаца.⁵⁾ Не могавши да се избори са тешкоћама и увидевши да у тим околностима нема перспективе, Јанко се већ почетком септембра 1952. враћа у београдско Марионетско позориште, данашње Мало позориште “Душко Радовић”, где остаје до свог последњег дана.

Редитељ, професор глуме на ФДУ Огњенка Милићевић је истакла: “Сигурна сам да у позоришту за децу треба да раде најбољи, највреднији, најзанесенији – јер знамо да се после тешко исправља оно што сте покварили у почетку.”⁶⁾ Срећом, Врбњак је био на правом месту. Глума и уметност анимације надигравали су се у његовом извођењу. У представи *Кића у царству буда*⁷⁾ доминирао је “пре свега својом глумачком и аниматорском сигурношћу. Његов Доктор Фауст изграђен је са врло мало елемената, који су били довољни да се веома јасно истакне достојанство и велики ауторитет. Док је друга Врбњакова улога – Трубач – грађена као нека врста супротности првој – са обиљем изузетно атрактивних детаља, који Врбњака

5) Подаци о раду Јанка Врбњака у зрењанинском Народном позоришту, преузети су из дописа Станка Ж. Шајтинца, 08. 02. 2013.

6) *Мало позориште Душко Радовић 1949–1989*, монографија, Београд, 1989, стр. 20.

7) Ј. Скупа–Ф. Вениг, *Кића у царству буда*, режија Марија Кулунџић, сценографија, костим и лутке Вукица Николин, премијера 08. 10. 1960, Београдско марионетско позориште.

декларишу као опробаног мајстора анимације.”⁸⁾ На отвореној сцени, са маском или лутком у рукама, увек је пружао свој максимум, аналитично, промишљено и домишљено. Играјући у представи *Две бабе и три жабе*⁹⁾, “глумачким остварењем Зле бабе Јанко Врбњак се веома истакао. Тумачећи женску улогу, Врбњак је нашао праву меру да извуче оно комично и карикатурално, клонећи се јефтиних ефеката, који се у једној оваквој комбинацији (женска улога – глумац) просто намећу. Добро започету линију у ‘живој’ интерпретацији ове личности, Врбњак је бравурозно завршио играјући исту улогу на крају са лутком. Била је то права демонстрација изванредне подударности покрета лутке са њеним облицима”¹⁰⁾.

А тек колико је маште, способности уочавања, концентрације, минуциозних, оправданих покрета приказао у представи *Мали јунак Пешар*¹¹⁾ и “изванредном ономатопејом доказао још једном да се изузетна остварења могу постићи и у улогама без текста. Као пандан лику Петра, Врбњак је пса Луку играо са много појединости у карактеру, међу којима су доминирали – оданост, пожртвовање, верност, храброст и љубав. Оба ова лика остварена су са много маште, а кад је Лука у питању – и шеретлука, који Јанко Врбњак уноси у игру приближавајући понекад ономатопеју говору”¹²⁾. То могу само најбољи, најталентованији.

8) Бранислав Крављанац, *Од ипре до мишљења*, Бијенале југословенског луткарства, Бугојно, Југославенски фестивал дјетета, Шибеник, Мало позориште, Београд, Славија прес, Нови Сад, Београд, 1984, стр. 140.

9) Зоран Поповић, *Две бабе и три жабе*, режија Слободанка Алексић, сценографија, костим, лутке Милена Ничева, композитор Зоран Милетић, премијера 06. 09. 1982, Мало позориште, Београд.

10) Б. Крављанац, *Од ипре до мишљења*, стр. 101.

11) Даринка Кладник, *Мали јунак Пешар*, режија Душан Родић, креатор лутака и сценограф Зоран Сретеновић, костимографкиња Милена Ничева, композитор Јован Адамов, премијера 06. 04. 1976, Мало позориште, Београд.

12) Б. Крављанац, *Од ипре до мишљења*, стр. 108.

Глумица Мелита Бихали је током деценија заједничког рада са Јанком уочила како он сваку лутку коју узме у руке, прилагођава себи тако да она савршено функционише, док неко други не би могао ни да је покрене¹³⁾. На питање шта њему луткарство пружа, одговорио је “задовољство када ја из представе изађем као победник, када савладам лутку”¹⁴⁾. Неуморно је истраживао какве све покрете може да направи одређена, готова лутка која му је дата. Као Мачак у *Палчици*¹⁵⁾ играо је “аниматорски виртуозно и глумачки веома занимљиво. У његовим рукама ова једноставна лутка доживљавала је много трансформација. Врбњак је са изузетном прецизношћу преко ове лутке уводио дечје гледалиште у поезију покрета и облика. Глумачки, Врбњак је веома добро ‘парирао’ себи као аниматору, истичући у лику лукавост, довитљивост, себичност и све оне познате ‘мачје’ особине. До изражаја је дошао и Мачков шеретлук а, посебно истанчано осећање Ј. Врбњака за комиксу”¹⁶⁾.

Његов изговорени текст није се губио у завесама. Памтим распон његових издигнутих лактова као исходишта радње, у односу на контролник, држач лутке и лакоћу покрета руке као продужетка духа, да би сваки гледалац помислио како је забавно и лако то радити. Као пример за то је његова улога у представи *Црнци и Ескимима*¹⁷⁾, у којој “слон Јанка Врбњака, свакако најуспешније глумачко остварење у представи, импресионира мноштвом лепих детаља и лакоћом којом Врбњак

13) Из дописа глумице Мелите Бихали, Београд, 04. 02. 2013.

14) *Ослобођење*, Ј. Косановић, *Бескрајна љубав за један позив*, Сарајево, 15. 02. 1980.

15) Х. К. Андерсен–Александра Бруштејн, *Палчица*, режија Марија Кулунџић, креатор лутака Гордана Поповић, сценографија и костим Ђ. Термачић, музика Срђан Барић, премијера 29. 12. 1969, Мало позориште, Београд.

16) Б. Крављанац, *Од ипре до мишљења*, стр. 137–138.

17) Драган Лукић, *Црнци и Ескимима*, режија Мирослав Ујевић, креатор лутака Славољуб Чворовић, премијера 17. 02. 1969, Мало позориште, Београд.

анимира ову веома велику и тешку лутку¹⁸⁾. Његове руке имале су краљевску делотворност, дајући подстицај покретима лутака и одржавајући њихову равнотежу.

Редитељ Давор Младинов истицао је анимацију као аутентични уметнички израз позоришта лутака. Лутка није слика или скулптура, она је нека нова ликовна условност изричито позоришна, јер уз ликовне компоненте поседује и оно основно, могућност покретања. Све зависи од глумачке стваралачке маште. Током свих година рада Јанко се интензивно бавио анатомијом и технологијом лутака, јер, како је рекао, “лутка је нешто помоћу чега могу много да кажем, више него глумац на отвореној сцени¹⁹⁾. Имао је улогу Ђепета и у радионици и на сцени. Највише је научио од столара, технолога лутака Јосипа Драшковића. Размишљајући на које све начине је могуће разрешити технолошке проблеме који се јављају током извођења, да би анимација била што ефектнија, а глумцу пак била олакшана манипулација лутком, осмислио је поједностављен, водораван (чак и округли, којим је могао да води 12 лутака истовремено) контролник за марионете²⁰⁾, усавршавао монтажу, конструкцију, везивање лутке, чиме су створене могућности за изузетну анимацију.

Мајстор столар Милан Филиповић²¹⁾, који је са њим много и дуго сарађивао у изради лутака, сећа се како му је Јанко тражио да направи округли контролник за вођење марионета, који би током анимирања

18) Б. Крављанац, *Од истре до мишљења*, стр. 43.

19) *Илустрирана Полиџика*, Миланка Шапоња, *Животи међу лушкарима*, Београд, 17. 06. 1980.

20) Марионета је лутка на (дугим или кратким) концима. Покретљиви рашчлањени делови тела: глава, врат, рамена, бедра, колена, лактови, руке, дланови и стопала везују се концима, чији се крајеви пак привезују за специјалну дрвену нараву (у чијој је основи крст) – контролник. Једном руком аниматор држи и покреће контролник, управљајући, усмеравајући тако основно кретање марионете, а другом користи остале конце, помажући тако лутки да извршава сложеније радње. Спада у доње лутке, што значи да их аниматор покреће одозго.

21) Из дописа Милана Филиповића, мајстора столара Малог позоришта “Душко Радовић”, Београд, 03. 07. 2013.

могао да се расклапа (и поново склапа), што је омогућило извођење богате, разноврсне кореографије. Искључиво му је захтевао лутке са покретним зглобовима и тражио да им одела буду од што тањег материјала, нпр. свиле. Измишљао је покрете које би лутка могла да направи и онда разрешавао које тачке на њеном телу би требало повезати концем, за шта је био изванредан стручњак, да би она слушала аниматора. Сматрао је да је за глумца аниматора лутка “суптилан инструмент који тражи виртуоза, тражи веру у своју моћ, широко срце...”²²⁾. Марионета, симбол фаталне зависности од виших сила, била је потчињена његовој сигурној, а опет опуштеној, на све спремној руци, која је преко конача управљала њеном судбином.

Када је Јордан Пауновић, директор тек основаног Позоришта лутака у Нишу, замолио редитељку Марију Кулунџић да режира једну марионетску представу, она је са собом као асистента повела Јанка Врбњака, који је кроз рад на Маликовој *Бајци из чаробне кесице*²³⁾ увео и нишке колеге у тајне марионетске технике, давао им практична упутства о вођењу и везивању лутака. У својим сећањима навела је да су радили “с великим задовољством и из ентузијазма”²⁴⁾. Врбњак је сматрао да у односу редитељ–глумац–аниматор, “редитељ мора да зна тачно шта тражи, а глумац који треба да је обдарен и вешт мора сам да смишља како ће то да спроведе у дело, уз договор са редитељем, на основу оног што већ зна и познаје да би дошао до нечег новог”²⁵⁾.

Лука Хајдуковић навео је “изванредног аниматора Јанка Врбњака, чије је *Гламочко коло* уживало глас

22) *Ослобођење*, Ј. Косановић, *Бескрајна љубав за један позив*, Сарајево, 15. 02. 1980.

23) Јан Малик, *Бајка о чаробној кесици*, режија Марија Кулунџић, сценографија Борис Чершков, креатор лутака Ерих Декер, премијера 01. 01. 1960, Позориште лутака Ниш.

24) М. Кулунџић, *Мој животи са лушкарима*, стр. 46.

25) *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Маријана Петровић, *Редитељ и глумац – аниматор у лушкарском шеширу*, август–септембар, бр. 306–307, Нови Сад 1984, стр. 364.

врхунског аниматорског умећа²⁶⁾, као најзначајнију фигуру која је коначно определила и тада младог зрењанинског учитеља Шандора Хартига за луткарство. Јанково умеће постало је Хартигов “идеал и стваралачки изазов”²⁷⁾. Као педагог, Врбњак је младим глумцима откривао тајне луткарског позоришта и учио их занату – техници анимације свих врста лутака. Глумац и драмски писац Радослав Павелкић је у Малом позоришту “Душко Радовић” делио гардеробу са Јанком Врбњаком и молио да га научи вођењу марионете. Рекао му је да само пажљиво гледа шта и како он ради. “Гледао сам, гледао, али нисам научио. Никад нисам могао да постигнем оно што он зна.”²⁸⁾

Јанка су одликовали ширина погледа и разумевање. Сава Анђелковић²⁹⁾ сећа се колико му је била важна његова колегијална подршка при припремању представе *Кишобран за двоје*, када се први пут срео са марионетом, додуше на кратким концима, али уз бројне проблеме за почетника у овој техници. Дуго није успевао да оживи добро замишљену лутку и обузимала га је неверица како никад неће моћи да савлада њен ход, а камо ли да се из далека приближи префињеној анимацији Јанкове Балерине Жозефине у истој представи. У тренутку сопствене немоћи, тачније кризе, оставио је лутку да лежи на поду и напустио сцену, на велико изненађење редитељке која је због тога замолила Врбњака да га потражи и поприча са њим. Он је до тада његове муке пратио крајичком ока, а онда, уз дозволу редитељке, одлучио да “делује”.

26) *Позоришна луткарница Шандора Хартига*, приредио Лука Хајдуковић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, стр. 8.

27) исто

28) Из дописа Радослава Павелкића, Београд, 11. 02. 2013.

29) Из дописа проф. др Саве Анђелковића, Париз, 12. 01. 2013, који је иначе први добитник награде *Јанко Врбњак* за анимацију на Сусретима позоришта лутака у Нишу, 6–9. 11. 1989. (улога гусара Корњаче у представи Малог позоришта “Душко Радовић”, Душко Радовић, *Добро јушро каиешане Пишлфокс*, реж. Оливер Викторовић)

Врбњак није крио и јавно је признао у интервјуима да је побегао са прве луткарске представе коју је гледао. На другу га је једна колегиница одвела на превару, уверавајући га да то није оно исто што је већ гледао. “Било је несхватљиво да се тиме бавим. После, када сам мало упознао лутку, чинило ми се да је нећу никада савладати. Била је тако непослушна. Међутим, како сам врло амбициозан и увек радим док год имам снаге, истрајао сам.”³⁰⁾ То искуство помогло му је да у разговору са Савом нађе праву меру – био је довољно строг али ипак пријатељски интониран, колегијалан, али не надмен.

Објаснио му је да је такав став према непослушној лутки природан, како је у својим почецима имао сличне проблеме и да се отпор те врсте решава само дугим, упорним радом и верује да га и он тако може превазићи. Није крио да је то “заиста мукотрпан и трновит пут”³¹⁾. Наравно, чаролија се није одмах догодила, већ на једној од следећих проба када је он надгледао детаље у Савиној анимацији и исправљао “грешке”. Рекао му је: “Сад кад ти је лутка проходала, можеш сам даље да радиш на финесама анимације и то ће бити твој допринос животу лутке.” Сава је тада доживео Јанка као педагога који је сматрао да почетнику треба пружити помоћ у основним тајнама луткарства као заната, а затим му дати слободу да се самостално развија (луткарство као уметност анимације). Сава Анђелковић примећује како колеге из Врбњакове генерације можда нису уочиле ову његову особину, јер су почињали кад и он, који је успео да се наметне као најбољи у овом послу, али зато су сви ценили његову несебичну помоћ у тренуцима када су им се марионете на дугим концима мрсиле.

Иако је познат као ненадмашни мајстор марионете, која се сматра најтежим луткарским родом

30) *Илустрирана Полиџика*, Миланка Шапоња, *Живои међу луткама*, Београд, 17. 06. 1980.

31) *Ослобођење*, Ј. Косановић, *Бескрајна љубав за један позив*, Сарајево, 15. 02. 1980.

за анимацију, он је подједнако успешно владао и осталим луткарским техникама: јавајком³²⁾, гињолом³³⁾, позориштем сенки... што је иначе велика реткост у свету. У оквиру отварања изложбе радова Лајоса Коса, сценографа позоришта лутака Бобита из Печуја (НР Мађарска), у Дечјем позоришту “Огњен Прица” у Осијеку, “Јанко Врбњак, истакнуто име југославенског луткарства, изводи програм под називом *Минијајшуре*³⁴⁾, с луткама марионетама које се данас врло ријетко користе на сценама наших професионалних луткарских казалишта”³⁵⁾. На питање зашто се марионете не користе више, он је објаснио: “Зато што је код гињола и јавајке све мобилније. Оне не изискују толике техничке припреме као марионете. Нестало је и редатеља који се желе бавити марионетама, јер то је двоструки посао: глумац на галерији и лутка на сцени. То је тајна за младе редатеље.”³⁶⁾ Редитељи почетници, режирајући представу са марионетама, први пут срећу се са чињеницом да постоји (решава се прво) мизансцен тела глумца аниматора, којим се (омогућује) остварује мизансцен лутке на сцени.

32) Назив јавајке везан је за острво Јаву, где је тај вид лутака веома распрострањен. Спадају у ручне, горње лутке (аниматор их води одоздо). У савременом луткарском позоришту ова лутка анимира се тако што аниматор једном руком покреће штап носач, који усмерава главу лутке, а другом, манипулишући жицама причвршћеним за механизам, зглоб на дну шаке лутке, обе луткине руке. Веома су изражајне и поседују могућност за широке, пластичне, стилизоване кретње.

33) Техника лутака која је добила име по Гињолу, личности познатој из историје француског луткарства, као што је у Русији Петрушка, или Куку Тодоре код нас... То је мала покретљива ручна лутка, која се састоји од главе, врло једноставног тела, обично без ногу, која се навлачи на руку као рукавица. У врат лутке аниматор завлачи кажипрст, палац у луткину леву руку, а средњи или мали прст у десну руку лутке.

34) Премијерно изведено 26. јула 1977. на Фестивалу дјетета у Шибенику.

35) *Глас Славоније, Госпивоње луткара*, Осијек, 08. 12. 1980.

36) *Вјесник*, Милица Јовић, *Поврашак марионета*, Загреб, 08. 01. 1983.

Рад са марионетом, поред знања (вештине) тражи прецизност, стрпљење, веште, увежбане прсте, јер њени “конци који, спуштајући се као мрежа одозго надоле, могу да представљају како могућност за најфиније покрете који у детаље приказују карактер лика лутке, тако и подлу клопку за невештог глумца, која води до њиховог потпуног заплитања”³⁷⁾. Снимајући у Загребу други део ТВ серије за најмлађе *Ирарије*, у једном интервјуу о анимацији лутака из те серије, чије ножице су без зглобова, рекао је: “Важан је ритам у игри с обзиром на ножице лутки које чине конци. То је посао који тражи смиреност и сталоженост.”³⁸⁾ За савладавање и манипулацију са марионетом треба одвојити време и посветити јој се, а у времену површности то је све теже и ређе.

Глумац аниматор (на марионетској сцени поготово) среће се са многим непредвиђеним неугодностима, које не зависе искључиво од њега, зато он мора бити спреман да пронађе, брзо смисли најбољи начин како ће превазићи проблем. Јанко говори о осећају који том приликом има глумац: “Мало је професија у којима толику улогу играју завршеци прстију. Преко конца осећам тло под луткиним ногама. Десило ми се на последњој представи да се одвезао конач са ноге једног Шопа. То је страшно. Осјећај је потпуно измењен. Учини ми се као да немам руку до рамена, али деца то не смеју да виде. Она не трпе лаж, искрена су и оштри критичари. Моју пометњу у тренутку кад се деси какав малер, деца не би разумела. Било би то и болно за њих, јер би им срушило искрену веру у то да су лутке заиста живе.”³⁹⁾ Дешавају се, као у животу ван сцене и неке људске, изненадне непријатне ситуације у којима човек треба смирено, а хитро да реагује. Марија Кулунџић, уз оцену његовог талента, истиче

37) Савинова-Семова Анастасија, *За двигателната култура на актџора в кукления театър*, Фосфорус, Софија, 2010, стр. 40.

38) *Вјесник*, *Поврашак марионета*, Милица Јовић, Загреб, 08. 01. 1983.

39) *Глас*, Бања Лука, 19. 02. 1982.

и Врбњакову пожртвованост, сналажљивост, владање поделом пажње, концентрацију. Давних година, током једног извођења представе *Пејелуџа*⁴⁰⁾, од дима из пећи позлило је глумици Даници Бојанић која је због тога изгубила свест, а Јанко је “надасве био виртуозан аниматор”⁴¹⁾, који је, прихвативши њену лутку, одиграо лик Баба Јаге до краја чина.

На Фестивалу дјетета у Шибенику 1977. Јанко је своје *Минијашуре* изводио неколико дана заредом, што је у штампи било пропраћено: “Како се умјетност марионете све више губи и губи... особито је задовољство пратити једног мајстора какав је Врбњак. Упркос неадекватном простору (камене плоче, косина према вани итд.) Врбњак је демонстрирао с марионетама плесове народа Југославије... па је било зачудно и угодно пратити и гледаоце (мале и велике) који широм отворених очију гледају како мале лутке живе страшно, увјерљиво, вјеродостојно... У неколико узастопних Јанкових наступа могла су се видјети и иста лица. То говори довољно.”⁴²⁾ Да, људи су увек изнова долазили и знатижељно покушавали да одгонетну тајну његове конструкције лутака и манипулације концима, што те лутке чини тако покретљивим, а анимацију тако нестварном, а реалном.

Поводом чувеног, солистичког концерта *Минијашуре*, сачињеног у виду колажа од појединачних нумера који је, поред редовног извођења у Београду, игран на Сусрету позоришта БиХ у Бугојну и приказан на варшавској ТВ у мају исте, 1978. године, Врбњак је предложен за Октобарску награду града Београда. Основна вредност овог програма сачињеног од неколико играчких нумера, које он изводи са марионетама, јесте у богатству, прецизности и мекоћи покрета, модер-

40) З. Скожепа, *Пејелуџа*, режија Марија Кулунџић, креатор лутака Ф. Китак, сценограф С. Беложански, музика С. Барић премијера 25. 05 1957, Београдско марионетско позориште.

41) Марија Кулунџић, *Мој животи са лутком*, стр.73.

42) *Слободна Далмација*, Момчило Попадић, поводом Шибенског фестивала, 06. 07. 1977.

ном приступу и изванредној стилизацији у којој лутка престаје да буде имитатор човека. Страсно и упорно Јанко је мислио и радио на конструкцији ових марионета, да би пронађеним технолошким решењима до пуног изражаја дошле посебне могућности лутке, као инструмента глумчевог исказивања. Са овим својим програмом, једним од најкомплицованијих видова глумачко-аниматорског исказивања ког се прихватају искључиво врхунски мајстори луткарске уметности, учествовао је у бројним ТВ емисијама, на естради и хуманитарно по здравственим институцијама, изводио га је и у Русији, Француској, Енглеској, Пољској, Немачкој, Чехословачкој, Америци, Кини...

У естрадним програмима београдског Дома културе “Вук Караџић”, намењеним публици из радних колектива, његови солистички луткарски наступи још 1974. године били су веома посећени и добро примљени. “Један од најбољих југословенских глумаца- луткара (марионетске технике) Јанко Врбњак, члан Малог позоришта, има огромног успеха са веома атрактивном нумером Гламочко коло. У тој нумери Врбњак одједном анимира шест лутака које играју народно коло – што код одраслих гледалаца изазива одушевљење и измамљује френетичне аплаузе. Ово је својеврсна пропаганда луткарства код публике којој је ова уметничка област потпуно непозната.”⁴³⁾ Појава, наступ глумца који анимира лутке, као нешто другачије од већ виђеног на естради, увек је изазивало пријатно изненађење.

Бањалучке новине објавиле су вест како ће “и одрасли Бањалучани моћи да уживају у чаролијама београдског умјетника марионета Јанка Врбњака, јер је најављена матине представа у биоскопу *Врбас* ... до тада ће само дјеца, која су чика Јанка гледала у вртићима моћи да причају о Џозефини балерини и драганим Шопима, луткама које су играле у колажу ‘Коло коло, наша дика’, вођене сигурном умјетниковом

43) *Лутка шешир*, гласило југословенског савеза УНИМА, бр. 5, Београд, 1974, стр. 14.

руком⁴⁴⁾. Тако су Јанкове лутке играле по градовима али и ливадама, захваљујући акцији *Селу у њоходе*⁴⁵⁾, широм Југославије.

Када је Мало позориште из Београда гостовало 1972. у Лењинграду представом *Разирано срце*⁴⁶⁾, домаћини из Театра сказки приредили су свечани банкет у Клубу уметника у Москви, где је била присутна елита московског позоришног живота. Колеге из МХАТА, чувши за Јанково умеће, замолиле су га да им нешто изведе. Направили су круг у средини клуба и полегали околу на под. У средини је Јанко водио десет марионета са обе руке. Капљице зноја капале су са његовог чела, не од напора, већ од узбуђења, јер игра пред највећим глумцима МХАТА, а на крају – овације, руски глумци грле и љубе Јанка! Неко је рекао: “Људи, он не анимира лутке, он свира харфу! Браво, маестро!”⁴⁷⁾ Тако су бурно, искрено, реаговали чувени руски глумци, где луткарско позориште има дугу традицију и осмишљено се негује и данас.

У Кини је био у новембру 1979. као члан културне делегације Југославије и, осим што је наступао са својим марионетама, трудио се да што више упозна њена културна богатства, нарочито зато што Кина има

44) Глас, С. Шиљеговић, *Чаролија на концу*, Бања Лука, 19. 02. 1982.

45) Акцију *Селу у њоходе* (назив је дао Слободан Стојановић, тада драматург БДП-а) основали су глумци Растко Тадић (1933–1994) из Народног позоришта у Београду и Зоран Радмиловић (1933–1985) из Атељеа 212. Први наступ био је у селу Жаочани, подно планине Јелице код Чачка, 07. 07. 1972. Више од једне деценије београдски уметници – глумци, глумци аниматори, оперски певачи, пантомимичари, балетани, писци, наступали су по селима без икаквог хонорара. Захваљујући њиховој иницијативи, нека села су први пут добила струју, радио, ТВ апарате и поклоњено им је стотине хиљада књига. Растко Тадић је изјавио: “Настојали смо да наше домаћине инфицирамо бављењем уметношћу, да се окупљају и да их њихови аматери забављају... Одвикавањем од лошега, навикава се на боље, добро, праву уметност.” (*Недељне новосици*, Анастас Нешић, *Позориште испод дуга*, Београд, 28. 07. 1974)

46) *Разирано срце*, аутор Ј. Беложански, режија Србољуб Станковић, креатор лутака В. Николин Николић, сценограф-костимограф М. Поповић, премијера 13. 05. 1972, Мало позориште Београд.

47) Из дописа Радослава Павелкића, Београд, 11. 02. 2013.

дугу, богату луткарску традицију. Тамо луткарска позоришта имају и по две хиљаде седишта. “Спознао сам да је ово што радимо оно право, Кинези су јачи од нас због чврсте дисциплине, којом се ми баш не можемо похвалити. За овај посао је потребна велика пожртваност и самопрегор, свакодневне вежбе. Ми имамо много појединаца који су на самом врху светске вредности, али управо због лоше дисциплине у колективима, нисмо постали луткарска велесила.”⁴⁸⁾ Задивљен чудесним балетским, оперским, а посебно луткарским представама причао је како није веровао да је то лутка: “Њихова прецизност граничи се са аутоматизмом, био сам задивљен, али тај аутоматизам је мом балканском темпераменту помало сметао.”⁴⁹⁾ Наша спонтаност, склоност импровизацији, често ометају прецизност.

Својом индивидуалношћу, истраживањима, иновацијама, стилем и резултатима, Јанко Врбњак је снажно утицао на развој београдске и југословенске луткарске уметности. Једини је глумац-аниматор, добитник Ордена рада са сребрним венцем за 30 година уметничког рада⁵⁰⁾, што је било признање не само њему лично већ и нашем целокупном луткарству које тих година постиже све запаженије домете. Залагао се за своју професију и озбиљним радом и изјавама: “Луткарство је тежак занат, али треба схватити да је у њему будућност позоришта.”⁵¹⁾ Упозоравао је, страсно указивао да “луткарство није игра. То је магични инструмент са безброј жица и струна на којима морате бити виртуоз, у чије музицирање морате унети гипкост, осетљивост и велику љубав”⁵²⁾. Изјављивао је да му је жао што луткарске представе нису маштовитије: “За мене је луткарски

48) Глас, С. Шиљеговић, *Чаролија на концу*, Бања Лука, 19. 02. 1982.

49) *Јединство*, *Јанкова чаробна радионица*, Рајко Росић, Приштина, 31. 05. 1980.

50) Одликован је 1980. Орденом рада СФР Југославије са сребрним венцем.

51) Глас, С. Шиљеговић, *Чаролија на концу*, Бања Лука, 19. 02. 1982.

52) *Ослобођење*, Ј. Косановић, *Бескрајна љубав за један њозив*, Сарајево, 15. 02. 1980.

театар, театар тоталне маште и илузије, јер оно што у неким другим театрима није могуће, овде је потребно и могуће.”⁵³⁾ Имао је своју визију, тежио најбољем и, колико год је могао и знао, користећи све своје потенцијале, дао је себе луткарству и публици кроз лутку.

Болела га је незаинтересованост културне јавности, која би из разлога сопственог незнања, неспособности, немаштовитости, дозвољавала да нам се, под именом луткарске уметности, потура оно што са њом нема никакве везе: “Надамо се да ће неко озбиљно схватити ову уметност. Код нас не постоји ни једна школа за луткаре, него се млади уче на нашим искуствима. Осим тога, режисери не желе да остају у малом позоришту, већ иду на места где им је могућа шира афирмација.”⁵⁴⁾ Био би веома разочаран да зна како се, ни после 25 година, ништа није променило од овог његовог запажања, апела. Луткарска позоришта су као установе уметности, културе и даље на периферији друштвене пажње.

Душан Радовић⁵⁵⁾ је написао шта би учинио са својим тренутним сазнањима да је млађи: “Веровао бих, много, у културну и педагошку мисију луткарства. Као да не постоји ништа важније ни лепше.”⁵⁶⁾ Објаснио је да би желео оно што је Јанко Врбњак целог живота полетно чинио “да свака реч, сваки гест, свака боја, облик и покрет буду прецизни и делотворни. Много бих маштао и непрестано покушавао да откријем нове могућности за поетске димензије представе. Веровао бих да томе нема границе.”⁵⁷⁾ Врбњаку је песник Душан Радовић честитао 30 година рада речима: “Хвала Вам за све што сте учинили за децу и луткарство.” Тако се разумеју и комуницирају Велики са Великима.

53) *Вјесник*, Милица Јовић, *Поврашак марионета*, Загреб, 08. 01. 1983.

54) *Глас*, С. Шиљеговић, *Чаролија на концу*, Бања Лука, 19. 02. 1982.

55) Песник, писац (Ниш, 1922 – Београд, 1984) по коме Мало позориште 1984. мења име у Мало позориште “Душко Радовић”.

56) *Мало позориште Душко Радовић 1949–1989*, стр. 3.

57) исто

Пионир, визионар, мисионар, део епохе луткарске уметности Србије и Југославије. У неком прерадном свођењу рачуна, као да се поверава самом себи, објашњава: “Цела моја преокупација била је лутка. Али не као лутка. То је посао који тражи целог човека. Она је била мој израз, ја у њој и она у мени и веровао сам да њоме могу пружити много дечјим очима...”⁵⁸⁾ Потпуно свестан да је за глумца бављење луткарством везано за анонимност, истиче: “срећан сам што сам имао снаге да се одрекнем популарности за владавину над лутком и топле аплаузе малих ручица”⁵⁹⁾. На питање да ли је задовољан оним што је до тада остварио, одговорио је: “Задовољан сам што се бавим овим послом, али не и оним што сам постигао. Још има много да се уради, увек треба ићи даље. Нема краја док год постоји ново и неиспитано. То је неко вечито рвање и отимање.”⁶⁰⁾ Ниједном новом изазову није могао да одоли, спремно и орно је кретао у истраживање, маштање, проналажење, ка разрешењу (остварењу) сваког задатка.

Био је члан већа Бијенала југословенског луткарства у Бугојну. После његове смрти (10. 06. 1988) установљена је (1989) награда са његовим именом, за најбољу анимацију, коју додељује Мало позориште “Душко Радовић” на Сусретима професионалних позоришта лутака Србије.

(Захваљујем на дописима Сави Анђелковићу, Мелити Бихали, Радославу Павелкићу, Милану Филиповићу и Станку Ж. Шајтинцу.)

58) *Јединство*, Јанкова чаробна радионица, Рајко Росић, Приштина, 31. 05. 1980.

59) исто

60) *Илустрована Полијшка*, Миланка Шапоња, *Животи међу луткама*, Београд, 17. 06. 1980.

Пише > Сенка Петровић

Јован Царан – синкретичар уметности луткарства

Јован Царан, глумац, луткарски глумац, аниматор, редитељ, писац, креатор и израђивач лутака, сценограф, костимограф, педагог, веб дизајнер. Ако га је неопходно описати једном речју – синкретичар уметности луткарства. Са завидном професионалном стваралачком биографијом до парадокса је чудно да о њему до сада није написан ниједан обимнији театролошки рад који би открио богатство личности и креативност Јована Царана. Нека овај текст буде само први у низу који ће његова уметничка достигнућа достојно представити и сачувати његову (скоро) полувековну каријеру од усуда пролазности уметности театра.

Рођен је 13. фебруара 1951. у зрењанинском породилишту, као јединац мајке Живанке и оца Корнела. Од обданишта, када је већ знао да пише, школовао се у Зрењанину, где још увек живи и ствара.

Од раног детињства показује склоности према уметности и експанзивним технологијама које су вртоглаво настајале у другој половини XX века, а његова неисцрпна енергија и знатижеља имале су одличан терен да буду задовољене. Захваљујући оцу развио је

сконост прво према сликању, потом према позоришту, фотографији, филму, стрипу, до веб дизајна, а истовремено и према креацији и изради лутака, што је резултирало малом кућном радионицом у стилу савременог Ђепета.

Први сусрет са лутком, који би могао да се назове позоришним, имао је у четвртом разреду основне школе. Десетогодишњи Јован добио је на поклон гињол лутку Паје Патка и направио представу за другаре, играјући из бурета. Улазница је била дугме. Све је лепо почело, али после петнаест минута непрестаног “квакања и дрмусања лутке” представа је пропала. Млада публика се узјогунила, а ни дугмад није остала.

Јован Царан – Денис! Тај надимак сам је себи дао “из практичних разлога”. Наиме, у тинејџерском добу почела је мода давања надимака те, како би спречио да буде обележен неким погрдним именом, предухитрио је осталу децу и сам на својој школској блузи хемијском оловком написао је “Денис”. “Из тога се већ може закључити шта сам ја о себи мислио”, каже. Од његове једанаесте године до данас тај надимак је не-

заобилазни део представљања и заштитни знак Јована Царана. Колико је лик из стрипа *Денис, враћолац* био несташан по понашању, као да је исто толико утицао на Царанову машту да у креативном смислу буде пропорционално неуморна.

У основној школи и гимназији учествовао је у свим представама. Погледао је целу продукцију од оснивања Марионетског и луткарског позоришта Зрењанин. На почетку средњошколских дана постао је члан “Сале хероја Јорган” (названа тако јер су просторију иза главне позорнице обложили старим јорганима и у њој такође играли представе), то јест драмске дружине која се окупила у “Дому омладине” Зрењанин. Зрењанински “Дом омладине” крајем шездесетих година прошлог века био је један од четири стожера авангарде у бившој Југославији, захваљујући ентузијазму и посвећености Миодрага – Мише Мартинова и Ивана Д. Вукотића. Денис каже да је играо “у сулудим представама”. Када се сетимо да је град Зрењанин у то време био много мања средина, са веома истицаним традиционалним друштвеним вредностима, онда је значај постојања таквог покрета још већи. Представе које су се издвајале у то време су *Ромео у Булијешти*, *Друја враћа лево*, *Представа из представа* (спојени делови шекспирових сцена Мишоловке из *Хамлета* и мајсторске представе на крају *Сна лејње ноћи*) и *Белава њевачица*. У исто време сценограф Иван Д. Вукотић држао је и ликовну секцију, која је резултирала заједничком изложбом на којој је Царан представио своје радове у тушу, поставивши их на таваницу.

Са једном од представа из продукције “Дома омладине” отишли су да играју за раднике Хидроелектране Ђердап, 1968. године. Искуство које је тада доживео научило га је да “влада публиком” и да “на сцени мораш да стојиш иза свега као да ти живот од тога зависи”. А у тој прилици живот јесте био донекле угрожен, издваја сам Царан. Наиме, за неколико хиљада уморних радника (слабо научених на класичан театар), који су очекивали комерцијалну забаву са играњем и певањем,

представа је почињала Татјаниним писмом Оњегину. Врло брзо маса је почела опасно да се узнемирава, толико да су само велика интелигенција и моћ импровизације могли у паници да сачувају живе главе, или бар читаве “све глумачке кости”. Јер чим програм стане, “Ето њих на бини, а ето нас пљоснатих”. На лицу места смишљале су се забавне сцене, комичног карактера (један пример – сцене из *Ромео и Јулије*, али са текстом из књиге рецепата *100 јела од јаја*) и разумљиве широким народним масама, да би у правом тренутку, када се неко из публике јавио да нешто одсвира на дромбуљама, успели брзо да побегну. Неколико дана касније добили су телеграм и цело прасе у знак захвалности за изванредно уметничко вече. Другом приликом играли су *Белава њевачицу*, представу камерног типа, за 4000 учесника радне акције у Караташу. А играли су на летњој позорници на којој “може да се инсценира Курска битка са свим тенковима што су били, а испред да игра танец, коло и истовремено да пева хор војске са симфонијским оркестром. Плус модна писта. Са једним микрофоном”. Публика је почела да се врпољи, тако да су глумце “три хладна зноја облила” и поново су се спасли импровизацијама из *Крејдезабли* – троминутне драме у трајању по 20 секунди. “То је каљење заната и наук да се не бојим публике.” У повратку, аутобус је имао гуми-дефект. Чекајући да се гума замени, Царан је са својим колегама почео да импровизује сценску ситуацију лажног венчања и тиме су осталим путницима прекинули време, да би они сами молили возача да сачека још мало, док се “представа не заврши”. Управо у тим тренуцима, Јован Царан није знао ко је достојанствени господин, “налик Гетеу”, који их је све време посматрао. То је сазнао у јесен 1969.

Др Јован Путник – Бата дошао је на место управника Народног позоришта “Тоша Јовановић” почетком сезоне 1969/70. и, међу осталим напредним театарским идејама, успео да реализује двогодишњу драмску и балетску школу при позоришту. Иако његове идеје нису разумели и прихватили оснивач позоришта и публи-

ка ненавикнута на алтернативније, смелије и актуелне представе, тековина његовог управниковања свакако је инјекција младих глумачких снага проистеклих из професионалног тренинга драмског студија. Заинтересовани кандидати морали су да положе аудицију – драмски монолог, лирска песма и певање. Право уписа имали су кандидати са завршеном средњом школом или изузетни таленти са нижом школском спремом. И на тој аудицији Денис је био аутентичан: уместо монолога из постојеће драмске литературе, он је адаптирао/драматизовао једну причу из тадашњег популарног часописа *Чик*, о типу кога ниједна жена неће јер је много ружан. После неколико минута био је примљен, са још десет младих људи, од којих је неколицина цео свој радни век посветила сцени зрењанинског театра. Неколико млађих глумаца из старог луткарског позоришта примљени су без аудиције.

Бата Путник је академски приступио учењу полазника. Сам је предавао психологију глуме, сценске технике (жанр), естетику и историју позоришта, а остали предавачи били су Никола Медведев (књижевност и драма), Иван Лерик, Јован Максимовић, професор Јечменица (акценти), Брижит Терзијеф (сценски покрет). Поред тога учили су француски и пантомиму. После једне сезоне управниковања, Путник је због “неуспеле реализације уметничке концепције” (којој су допринели поменути разлози) дао оставку на место управника НП “Тоша Јовановић”, али још годину дана обучавао је будуће глумце. Следећих годину и по дана, одговорност главног ментора наследио је редитељ Драган Јовић.

Од почетка драмског студија, Јован Царан проводи дане и ноћи у позоришту, не запостављајући гимназијско образовање. Школа, играње у “Дому омладине” (пред крај драмског студија режира представе *Је л’ видиш иша си урадио*, *Колумбо* и *Оловка пише срцем*), затим играње у професионалној продукцији позоришта (само у сезони 1969/70. играо је са осталим члановима студија у седам вечерњих представа), плус неколико

улога у београдском позоришту “Дадов”, обликовали су Јована Царана у његовим професионалним позоришним почецима. Развијајући се креативно, он је осетио да “у мору информација мораш бити пажљив у посматрању и селектовати оно што ти треба, како би то касније применио кроз моћ сугестије глуме”. Студије маркетинга у позоришту, у Београду, није завршио из субјективних разлога.

Као глумца кресе га, прво, физичке предиспозиције: складне телесне пропорције, виталност и покретљивост, пријатан тенорски глас, врхунска дикција (довео ју је на такав ниво да се њоме поиграва, толико да је створио својеврсни глумачки манир), крупне и живахне очи, ритмичност и врло развијена моторика. Духовност, виспреност, натпросечна интелигенција, обимно знање и урођена пристожност од њега су начинили глумца који је за пример свом еснафу.

Само на сцени матичног позоришта одиграо је неколико хиљада представа. Број премијера на позорници НП “Тоша Јовановић”: 30 на драмској сцени и 74 на луткарској (што у старом Марионетском позоришту, што у Народном). Привилегован је, што је реткост у глумачком послу, да неке представе игра више од двадесет пет година. Управо те улоге издваја од осталих јер у њима проналази највеће уживање и радост игре: Причало у *Причаловим причама* Јиржија Штреле (премијера 16. април 1977, играо до 2007; више од 300 пута), Гуливер и Пас у *Догађају у Лушково* Јозефа Пера и Леа Спачила (премијера 26. децембар 1985, играо до 2006), Глумац у *Бајци о Мајушк*у Карела Новака (премијера 26. новембар 1988, играо до 2008), Вук у *Малој Ружи*, Србољуба Станковића (премијера 31. март 1990, играо до 2009). Улоге Паје и Вука у представи *Три прасета* Борислава Мркшића (премијера 13. фебруар 1986), наследио је 1992. од колеге Драгише Косаре, када је Косара прешао у Позориште лутака “Пинокио” Земун. Од тих улога направио је бравуру у тој мери да не постоји глумац који би могао да га замени. Цитирајмо Царана: као “најуметничкије” своје креа-

ције, он издаваја улоге Вука Самоћњака у *И ми коња за шрку имамо* Миодрага Станисављевића и Тартаљу у представи *Бајка о краљу јелену* Карла Гоција.

У сезони 2012/13. редитељски је обновио режију представе Србољуба Станковића *Бајка о Мајушку*, у новој подели (осим изврсног Александра Драгара), и наставио да игра своју дуговечну улогу Глумца. Тренутно је у процесу проба редитељске обнове-адаптације *Догађаја у Лушкову*, где је једну од својих омиљених улога, Гуливера, поверио млађем колеги.

“Ми, глумци из провинције, нисмо практични за рад на телевизији, илити: ко је ближе ватри, боље се огреје. Стога сам, осим у *Лушкомендији*, на телевизији радио само у неколико серија за децу и пар гостовања у дечјим забавним програмима. При том, не рачунам снимања за ТВ наше редовне луткарске представе.” *Лушкомендија* је драгуљ телевизијске историје програма за децу. Заједно са колегама Иреном Тот, Тихомиром Мачковићем, Драгишом Косаром и колегама из Позоришта младих Нови Сад, четири године (1984–88) снимао је *Лушкомендију* играјући Цврчка виолинисту, Гусана Сендија (пијаног каубоја), Јарца Раду, анимирао Камилу Матилду, а по потреби Краља, Пса робијаша, свирце из амбара и друге.

Све ово било би довољно за једну богату биографију. Но, о Денису има још много тога да се каже. Уз глумачки рад паралелно је радио на задовољавању својих креативних апетита. На првом месту режија, затим фотографија (осим што је сачувао све фотографије које је снимиио првим апаратом са дванаест година, једно време имао је савремену фотографску радњу, међу првима у Зрењанину), писање текстова, креација и израда лутака. Нажалост, обим овог рада не дозвољава да исцрпније прикажемо све понаособ. Зато ћемо се уско држати онога у чему је достигао ни во маистра – луткарства.

Ако се као припрема за израду лутака рачуна то што је још у детињству сам правио разне алатке, машинице и справе, онда је логично да тренутно ства-

ра лутке у приватној радионици, и за представе, и за пријатеље. Професионалне почетке креације и израде начинио је заједно са колегом Тихомиром Мачковићем – Мачком, врхунским глумцем и аниматором. Делили су и сцену и радионицу. Мачковић се усавршио у изради лутака до те мере да неке од његових творевина, непревазиђеног квалитета, и дан данас ‘играју’ на луткарским сценама Србије. Денис се раније више посвећивао ауторству и фотографији, да би временом постао мајстор израде. Тихомир Мачковић рано је преминуо, а као одавање почаст великом уметнику, Фестивал професионалних позоришта Војводине установио је награду за креацију лутака са његовим именом 2008. године, управо у Зрењанину. Судбина је хтела да први лауерат буде Јован Царан. Од новца добијеног за награду Царан је купио прве машине за израду марионета.

Деведесетих година XX века у Србији дате околности (хиперинфлација, ратови на простору бивше СФРЈ) осетно се преносе на културу и самим тим на позориште. Лоше финансије учиниле су да позориште опстанак тражи у сопственим унутарњим снагама. Тада се Јован Царан заукава у комплетној ауторској афирмацији. У сезони 1993/94. од четири премијере, као аутор драматизације и редитељ представе потписује три (*Чаробни стоочић*, *Пејелућа*, *Кушијица бајкалица*). Уз то игра у два наслова. Следеће године, представом *Мала проговница чуда* почиње комплетан ауторски рад, константном узлазном линијом уметничког квалитета.

У исто време у НП “Тоша Јовановић”, уз поменуте неизбежне утицаје, ансамбл се мења, што због одлазка глумаца у старосну пензију, што због преласка неколико чланова у друга позоришта. Зато што је у свим луткарским позориштима био дефицит глумаца, млади дипломирани глумци нису желели да се опробају у луткарском театру, зрењанинско позориште расписао је конкурс за отворен десетомесечни луткарски студио. После првог круга провере искристалисале су се три групе полазника које су водили глумци прваци

Луткарске сцене: Ирена Тот, Мирјана Шајтинац и Јован Царан. После одређеног времена, шесторо полазника сјединили су се у групу под менторством господина Царана. Иако изјављује да је, учећи њих, “и сам учио, а потом примењивао та знања у даљем раду”, управо захваљујући том педагошком раду, у великој мери, он је створио ансамбл са којим је касније наставио да истражује и премерава границе луткарства. Створено је плодно тле да зрењанинска луткарска сцена настави да ствара врхунске резултате. Тих шесторо полазника данас су изузетни глумци-луткари који чине најснажније језгро ансамбла: Олгица Трбојевић Костић, Наташа Милишић, Снежана Попов, Андрија Поша – Џо, Мирослав Маћош и Данило Михњевић. Скоријих година Луткарска сцена зрењанинског позоришта богатија је за троје младих глумаца са академским образовањем (Татјана Бараћ, Кристиан Кардош, Сенка Петровић). Чињеница је да се на драмским академијама и факултетима луткарство овлаш учи. Те недостатке у знању надокнађивали су сво троје, управо у раду на ауторским пројектима са Денисом.

Такви услови обезбеђују могућност Царану као редитељу да ради начином *ворк-ин-прогрес* у атмосфери константне уметничке радионице. Ово нипошто не треба схватити као аутократизам Јована Царана. Напротив, тиме је луткарска уметност богатија за представе високог уметничког домета, где процес никада није довршен или савршен, врло често или због скромних финансија и због дељења позорнице са драмском сценом истог позоришта, нема довољно проба за меру којом се тежи у креацији. Једна од његових парола је “довољно је добро да се више не дира”. Царан је ту мајстор заната. Као што се у његовим глумачким креацијама неупућеном може учинити како игра ‘на ивици ножа’ да скрене у персифлажу или нешто блиско неукусу (али никада је не прелази), једнако тако он примењује свој мото и на ауторске представе.

Калећи се на приватним представама (незаобилазни додаток кућном буџету сваког глумца за децу), и

ту је усавршавао особеност израза. Неке од тих представа превазишле су првобитну намену (адаптације бајки *Усијавана лејошица* и *Три прасета*) и на позив управе позоришта играле су на малој сцени зрењанинског позоришта “Тодор Манојловић”. Проучавање публике кроз тај рад Царан је проширио на истраживање интеракције са децом публиком.

“Све је проистекло из претходног искуства”, каже Царан. Његова лична искуства, како приватна тако и професионална, изнедрила су скоро тридесет ауторских пројеката у којима се потписује као аутор оригиналног текста (или сценаристичког предлошка), редитељ, сценограф, креатор лутака, понекад избор музике и костимограф, а последњих година и израђивач лутака. На сцени НП “Тоша Јовановић” од 1994. до 2011. произвео је шеснаест премијера: *Мала прогавница чуда*, *Новогодишња бајка*, *Весело путовање кроз бајке или Чизме лушалице*, *Чаробни стојић*, *Храбри Коњић*, *Новогодишња шорша*, *Збуњени Деда Мраз*, *Тирић Тика*, *Ко се боји смећа још*, *Тврдоглаво јаје*, *Смехурићи*, *Бакина фошеља за далека путовања*, *Трчи*, *Трчи*, *Трчуљак*, *Писмо Деда Мразу*, *Гускалица* и *Приче ишнице лажљивице*.

Уз то, такође у зрењанинском позоришту, режирао је девет наслова других аутора, дванаест представа у кикиндском позоришту (док још није имало статус професионалног), плус *Чаробне маказе* 2012, док је представу *Трчи*, *Трчи*, *Трчуљак* 2010. пренео, са комплетном сценографијом и луткама, у Позориште за децу Крагујевац, као резултат својеврсне сарадње два сродна театра. Представа Лудвига Штреле *Звездан*, доживела је две премијерне сценске реализације (2000. и 2010), где се Јован Царан потписује као преводилац.

Од поменутих ауторских представа, уметнички најуспешније и најнаграђиваније су *Тврдоглаво јаје*, *Гускалица* и *Приче ишнице лажљивице*. *Гускалица* је заслужила посебан осврт. Од текста до израде лутака све је дело Јована Царана, осим оригиналне музике и глуме. Својим постојањем, она је прерасла у културну представу Луткарске сцене зрењанинског театра и својеврсни

феномен. Са сваког фестивала на који је селектована, представа *Гускалица* вратила се као лауреат у некој од категорија. А Јован Царан је временом награђен за све што је урадио на тој представи: режију, сценографију, креацију лутака и савремени луткарски текст.

Награде Јовану Царану очигледно нису сразмерне квантитету његовог рада. Не због квалитета, већ што су друштвене околности, када су представе настајале, учиниле немогућим да се иде на фестивале и више гостовања. Тиме је закинута заслужено признање њиховим уметничким достигнућима. Поменућемо све досадашње: 1979. – награда за улогу Пуре Моце у представи *Каламандарија*, 29. фестивал професионалних позоришта Војводине Вршац; 1987. – награда за улогу Вука у представи *И ми коња за џрку имамо*, 37. фестивал професионалних позоришта Војводине Нови Сад; 1992. – годишња награда Народног позоришта “Тоша Јовановић” за успешна остварења у току сезоне; 1997. – награда за најбољу мушку улогу у представи *Шарени свети*, 3. фестић Београд; 1998. – награда за улогу Вука у представи *Три њрасећа*, 4. фестић Београд; 2005. – награда за креацију лутака у представи *Тврдоглаво јаје*, 55. фестивал професионалних позоришта Војводине Зрењанин; награда за сценографију представе *Тврдоглаво јаје*, Међународни фестивал “Златна искра” Крагујевац; награда за креацију лутака у представи *Тврдоглаво јаје*, Фестивалу позоришта за дјецу Котор, Црна Гора; 2008. – награда “Тихомир Мачковић” за савремену креацију лутака у представи *Трчи, Трчи, Трчуљак*, 58. фестивал професионалних позоришта Војводине Зрењанин; 2009. – Маска “Лазе Телечког” за уметничке домете на Данима “Лазе Телечког”, Кумане; 2010. – награда за најбољу режију представе *Гускалица*, 15. фестић Београд; награда за најбољу сценографију у представи *Гускалица*, 60. фестивал професионалних позоришта Војводине Зрењанин; награда “Тихомир Мачковић” за најбољу креацију лутака, 60. фестивал професионалних позоришта Војводине Зрењанин; диплома за најбољи оригинални домаћи текст *Гускалица*,

41. сусрети професионалних позоришта лутака Србије Крагујевац; 2012. – меморијална награда “Ивана Мирков Влачић” за представу *Приче њишице лажљивице*, 62. фестивал професионалних позоришта Војводине Кикинда; 2013. – диплома за најбољу режију представе *Тврдоглаво јаје*, 14. међународни фестивал професионалних луткарских позоришта за дјецу “Лутфест” Источно Сарајево, БиХ. Уз то, ансамбл Луткарске сцене Народног позоришта “Тоша Јовановић”, током целе каријере Јована Царана, више од двадесет пута добио је награду за колективну игру којој је снажан допринос увек давао Денис.

Поред улагања у радионицу за израду лутака, Јован Царан је дизајнирао интернет сајт www.dnk-lutkarstva.com, који је апсолутно супериоран и нема премца међу театролошким сајтовима на језицима са простора бивше Југославије. Од почетне стране до области којима се бави, тај сајт је изванредна библиотека савременог луткарства. Увек је отворен за допуне и ширење тема, прегледан и богат информацијама. Користан је и за професионалце и за сваког ко показује занимање да научи нешто о овој уметности.

Стара изрека каже: “Иза сваког успешног мушкарца стоји жена”. То је и на примеру Јована Царана истина. Поред свих многобројних професионалних успеха, он је са супругом Мирјаном, девојачки Ицић, изродио сина Бориса и кћер Роману (врхунску спортисткињу у мачевању и стреличарству). Њихову породицу и дом који одишу љубављу, топлином и уметношћу, радо посећују бројни пријатељи. Породица Царанових направила је свој приватни мали фестивал, интерно назван “Скушијада”, на коме се, већ седам година заредом, прославља крај сезоне и награде Луткарског ансамбла Народног позоришта “Тоша Јовановић”. Као првак, професор и пријатељ, он као матица окупља своје сараднике који му безрезервно узвраћају поштовањем, љубављу и захвалношћу. Један је Денис!

Пише > Јован Царан

Мали прилог за Речник луткарства – Куку Тодоре

Свугде у свету јунаци луткарске игре имају своја имена под којима су највише познати. У Енглеској то су Панч и Џуди, у Русији Петрушка, Петрица Керемпух у Хрватској, Ханс Вурст у Немачкој, а у Мађарској – Паприка Јанчи. Карађоз је главни лик позоришта сенки... Име Гињола, француског лутка, чак је постало синоним за једну врсту ручне лутке.

Сви ови јунаци, и остали који нису овде набројани, умеју из сваке невоље да изађу као победници, понекад вештином, а често мудрошћу и лукавошћу.

А какво то име носи наш лутак, јунак вашарских забава? Тај јуноша познат је под не превише јуначким именом. Њега сви знају као Куку Тодоре. Какво је то име које више личи на панични узвик? Како је такво име допало овом лутку?

Прихваћен је најлогичнији и најједноставнији одговор. То је израз који лутак узвикује кад ствари пођу по злу. По томе овај наш јунак, за разлику од свих осталих, само уме да кука у невољи и то још у трећем лицу!?! Постоје сачувани описи и фрагменти текстова по којима се све тачно тако одвијало. Несрећни Тодор нешто згреши и после, кад почну да га млате, он виче: “Куку Тодоре!”

Свако ко се држи принципа “Окамове бритве” сасвим је задовољан оваквим објашњењем и убеђен да ту нема више шта ни да се додаје, ни одузима.

Али како то да овај, тако уобичајен заплет, у домаћој верзији има тако мало јуначког. Несрећног Панча такође су лупали, вешали, скидали му главу, а да он није кукао. Напротив, на радост окупљене публике, узвраћао је жешће него што је примао. Уосталом, и име му асоцира на ударац, а не на кукњаву. Дакле, шта је то са нашим јунаком? Где се поткрала грешка?

Ипак, можда постоји и другачији одговор на ово питање. Кренимо редом.

Некада је и код нас у језику постојала разлика између лутке за дечју игру и лутке за обредно па, дакле, и сценско извођење. У већини европских језика и даље је тако. А код нас се за обе врсте усталио израз “лутка”, а у већини словенских језика је то “кукла”. Првобитно је реч “кукла” означавала сваки антропоморфни предмет, од надгробног камена до колачића.

Сложићемо се да је свака обредна радња догађај који може да се посматра и као позоришни чин, јер има утврђену радњу и јасно подељене улоге. Сетимо се нама блиских: свадба, коледари, сахрана, божићни обре-

ди, Додоле. Сада се присетимо и једног обреда који се изводио на почетку пролећа у ком је, у кулминацији, паљена велика лутка. Дакле лутка, у сценском догађају, па још и под старим именом “кукла”. Она је стварни страдалник који има све разлоге да кука, та ОБРЕДНА КУКЛА коју су спаљивали, а понегде то још и даље чине, по истеку хтонског периода године, крајем месеца марта око Тодорове суботе или на тај дан. То је доба када на крају зиме, силе подземља, мрака и хладноће, невољно уступају место соларним силама. Те хтонске силе отелотворене у црним коњима “Тодорцима”, у фуриозној агонији, светећи се свима који им се тада нађу под копитама, поново губе примат на овом свету. Бели коњ који гони Тодорце је симбол дана, топлоте и рађања новог живота.

Кукла је у овом контексту персонификација свега што је човек желео да остави иза себе и заувек уништи огњем. (Могуће је да је неком језичком алхемијом и кукољ, та штеточина у житним пољима, тако добио своје име.) Људи помажу у том процесу колико је то у њиховој моћи, па тако ватром убрзавају крај зиме, при том спаљујући велику дрвену куклу. Тако сваке године страда наш Куко који, ето, никако да доживи лето. Сви знају за израз: “На Куково лето”, што значи – никад. Тај део обреда свима је био познат као КУКЛА О ТОДОРЕ.

Дакле: ЛУТКА (кукла) која има своју улогу у осмишљеном и утврђеном обреду, сценском догађају, онај исти Куко, Кукол, Кукољ, можда је кумовао сада прихваћеном називу “Куку Тодоре”:

КУКЛА О ТОДОРЕ – КУКУ ТОДОРЕ

Из свега овога следи да наш јунак, лутак, страда и кука као последица грехова свог редовно спаљиваног претка. Или, просто речено, ово на интересантан начин наслеђено име одређивало је сиже а тиме и праћећи текст лутка игре.



Јован Царан, Бајка о Мајушкy,
Народно позориште “Тоша Јовановић”, Зрењанин



Сцена

Луткарство: историја

Piše > dr sc. Zdenka Đerd

Lutkarski žanrovi

U prvom dijelu *Povijesti europskoga lutkarstva* Henryk Jurkowski određuje lutkarsko kazalište kao dio kazališne umjetnosti u kojem jedna ili nekoliko lutaka djeluje u funkciji kazališnoga lika u scenskom prostoru manipulacijom govora barem jednoga skrivenog izvođača prikazujući dramsku radnju u razvoju (Jurkowski, 2005: 14). Za razliku od azijskoga lutkarstva koje zadržava vjerski karakter azijske kulture, europsko lutkarstvo u stopu prati sve svjetovne metamorfoze europskoga kazališta. Tako azijsko lutkarstvo slijedi pripovjedačku strukturu iz razdoblja mitološke epske poezije, a europsko dramsku strukturu europskoga dramskoga/glumačkoga¹⁾ kazališta.

Unatoč čestim anakronizmima i diskontinuiranom razvojnem putu, posebice u usporedbi sa žanrovima dramskoga kazališta, lutkarski su žanrovi od samoga početka imali autohtonost i autentičnost osobitoga lutkarskoga izraza. Predstavljaju i repertoarne posebnosti

1) U radu se dosljedno koriste nazivi i njihove izvedenice *lutkarsko kazalište*, *lutkarska igra*, nasuprot *dramskom ili glumačkom kazalištu*, koji igra *dramsku ili glumačku igru*. Zbog jasnoće nekad je potonji naziv u dvojnomo obliku: *dramsko/glumačko* (o. a.)

pojedinih žanrova u različitim oblicima sačuvane su do danas. Ti su žanrovi: hijeratski²⁾, komedija, lutkarska opera, lutkarska drama, spektakl, zabavni žanr te ostali. Budući da su književni tekstovi u lutkarskom kazalištu prisutni od 17. stoljeća, a književni tekstovi posebno pisani za lutke tek od druge polovice 19. stoljeća, u tekstu koji slijedi – o lutkarskim žanrovima – korišteni su opisi i sadržaji lutkarskih događanja iz različitih izvora. Najčešće su to zapisi i opisi posebnih događaja, redovnih ili povremenih, u kojima se spominje ili pojašnjava nastup lutkarskoga kazališta, a prepričavanje i opisivanje tijekom lutkarske igre često je bilo tema crkvenih, dvorskih, sudskih te gradskih kroničara i putopisaca. Recentne primjere lutkarskih žanrova koji se u radu navode, nalaze se u korpusu bogata i raznovrsna repertoara hrvatskih gradskih lutkarskih kazališta, od njihovih osnutaka (Split 1945; Zagreb 1948; Zadar 1952; Osijek 1958. i Rijeka 1960) do danas.

2) Hijeratski, grč. (hieratikos) svećenički; Bratoljub Klaić, *Veliki rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1974, str. 510.

Hijeratski

Hijeratski lutkarski žanr koristi lutku u vjerskim obredima i svetkovinama mnogo ranije od antičke Grčke. Tako se u tekstovima grčkoga povjesničara Herodota o drevnome Egiptu nalaze opisi korištenja lutaka u ceremoniji bogoslužnja bogu Ozirisu, sličnoj ceremoniji bogu Bakhu poznatoj u Grčkoj, u kojoj su žene od sela do sela nosile likove-lutke visoke jedan lakat koje su pokretale uz pomoć uzice. (Jurkowski, 2005: 35) Pad Rimskog carstva i jačanje kršćanstva – kršćanske Crkve – pogoduju stvaranju liturgijske drame u Francuskoj od 10. do 12. stoljeća s izvođenjem svetih tekstova. Liturgijski karakter mise uključuje sudjelovanje vjernika u pjevanju i kazivanju psalama te biblijskih komentara, posebice tijekom uskrasnog i božićnog ciklusa, uskrsnici na temu Kristova uskrsnuća, a božićnici na temu Kristova rođenja. Postupno se liturgiji dodaju prizori iz Staroga i Novoga zavjeta, a pjesmi koja se više ne pjeva na latinskome nego na francuskome jeziku dodaje se gesta u dramoletima koji se igraju pred crkvenim trjemovima. Tako je na narodnome jeziku 1175. igrano *Sveto uskrsnuće*. (Pavis, 2004: 212–213) Tendencija stvaranja vizualnih doživljaja iz kršćanskih priča u vjerskom obrazovanju neposredni je uzrok stvaranja *liturgijskoga kazališta*, kojim je Crkva bila zadovoljna jer je bio element privlačenja vjernika misi i ostalim vjerskim obredima. Liturgijsko se kazalište prvo seli u crkveno dvorište, a potom na sajmove gdje se pretvara u *misterij* o kojem skrbe zadruge i mjesne vlasti. (Jurkowski, 2005: 59) Teme misterija prikazivanih lutkama bile su i ostale *Rođenje i Uskrsnuće Kristovo*, a svaki ih je narod prikazivao na svoj način. Od 13. do 19. stoljeća u crkvama Španjolske, Francuske, Poljske, Austrije, Njemačke i Italije izlaganje jaslica redovita je pojava isprva u vrijeme božićnih blagdana, a poslije su "kazalište jaslica" ili "predstave o Isusovu rođenju" tema-okvir radnje lutkarskih predstava. Od objekta obožavanja preko zabave u prostor "jaslica" postupno se i sustavno sve više dovode svjetovni likovi, a prizori se bogate svjetovnim temama. "Kazalište jaslica" postupno se igra tijekom cijele godine

u različitim lutkarskim tehnikama od automatiziranih do marionetskih, sa sve više komičnih i profanih scena, lako ulazeći, namjerno ili nenamjerno, u područje anakronizama. Nerijetko je predstava počinjala popularnom i satiričkom pjesmom poslije koje je slijedio prikaz *Stvaranje svijeta*, potom *Holofernov tabor* oglašavan modernim trubama te kuća *Djevice Marije* koju je krasio moderni zidni sat. U prvoj polovici 18. stoljeća u Brünnu je viđeno "kazalište jaslica" s uporabom sjena, a prikaz se sastojao od nekoliko biblijskih tema poput *Davida i Golijata*, *Jone u trбуhu kita*, *Uništenja Jeruzalema* s pričom o *Isusovu rođenju* kao kulminacijom.

Svaka kazališna družina koja je izvodila predstave o Isusovu rođenju, u zapadnoj Europi poznate kao *créche*, uključivala je lik-kućnoga komičara koji je predstavljao lokalni puk i koji je tijekom izvedbe "raspravljao" o aktualnim lokalnim vijestima i osobama. Tekst se govorio na dvama jezicima – lokalni su likovi govorili svojim dijalektom, a anđeli, sveti Josip i Marija francuskim. Scenografiju češke predstave o Isusovu rođenju poznatu pod nazivom *jesli* činio je eksterijer ispunjen likovima-ljudima koji nešto rade u različitim zanatima, sa središnjim mjestom na pozornici gdje se odvijala glavna radnja. Glavna se radnja sastojala od kratke drame o Isusovu rođenju i brojnim scenama sa svjetovnim likovima. U belgijskim predstavama o Isusovu rođenju događaji iz Evanđelja bili su iskrivljeni intervencijama lokalnoga komičnog lika. Primjerice, u Liègeu je komični lik Tchatchès pozdravljao gledatelje i vodio ih kroz predstavu s čestim odstupanjem od kronologije događanja. Jednom je vojnika ubojicu vodio do vlastite kuće govoreći kako djeca ne pripadaju njemu već njegovoj ženi, drugi je put ponosno pokazivao svoju djecu ubojicama hvaleći se da su djeca slična ocu "kao jaje jajetu". (Jurkowski, 2005: 262–269)

Pokretni oltar ili *retablo* iz 16. stoljeća u istočnoj se Europi koristio kao ilustracija priče o Isusovu rođenju. U skladu sa srednjovjekovnom podjelom svijeta na Nebo, Zemlju i Pakao, i lutkarska je pozornica u koju se razvio *retablo* imala tri razine-ormarića. *Krakovska szopka*, tekst

popularne predstave o Isusovu rođenju zabilježen 1848, sastoji se od petnaest scena raspoređenih u tri sadržajne cjeline: poklon pastira, priču o Herodu i reviju. Potonja cjelina, *revija*, bila je zabavnoga sadržaja, bez prave radnje i u njoj su se predstavljali likovi: Krakovski dječak i Krakovska djevojčica, Kozački dječak i Kozačka djevojčica, Židov, Mađar, Vještica i Pan (gospodin) Twardowski, poljski Faust. U programu *revije* nalazila se i poezija te dijelovi poznatih drama toga vremena, a posebno su je bogatile aktualne, mjesne teme i mjesni likovi poput Pješčara, Kotlokrpe, Dimnjačara i Margarete, koja je plesala s husarima i drugim likovima iz popularnih pjesama.

Ukrajinski *vertep* bio je manje ukrašen od poljske *szopke* s jednostavnom pozornicom podijeljenom na tri dijela koji su označavali nebo, zemlju i pakao. Priču o Isusovu rođenju Ukrajinci su znatno skratili, ali su produžili njezin svjetovni dio. U svjetovnome dijelu predstave glavni je lik bio Kozak Zaporožec – zasnovan na stvarnoj povijesnoj osobi koja je pretvorena u kazališnoga negativca. Zaporožec se borio protiv svakoga, osobito protiv poljskoga gospodara koji je izražavao stari društveni konflikt između seljaka i popoljačenoga ukrajinskoga plemstva. Sve do 19. stoljeća izvođenje *szopke*, *vertepa* i *batlejke* bilo je u rukama crkvenih službenika i učitelja u crkvenim školama. U 19. stoljeću igraju ih novi izvođači – nezaposleni seljaci i obrtnici – u zimskome dijelu godine, kada *szopka*, *vertep* i *batlejka* gube svoje dotadašnje službene verzije igre. Kako bi ih učinili zabavnijima, novi izvođači izabiru apokrifne verzije priča iz Evanđelja koje kombiniraju sa temama iz lokalnoga stvarnog života.

Hijerartski lutkarski žanr danas je popularno *kazalište jaslica* različito predstavljano i/ili igrano u vrijeme Božića, ovisno o prigodi i umjetničko-organizacijskim mogućnostima kazališta, družine ili organizacije koje ga producira. Neki hrvatski pisci pišu lutkarske igrokaze o temama vezanim uz vjerske blagdane pa ih gradska lutkarska kazališta igraju. Temeljena na dramatiziranim biblijskim prizorima Staroga i Novoga zavjeta te djelima starih, hrvatskih pisaca Mavra Vetranovića, Marina Dr-

žića i Antuna Gleđevića, predstava Luke Paljetka *Božićni triptih* izvedena je u Zadru 1994. Helena Peričić navodi da se *Božićni triptih* uklapa u religiozni trend koji je tih godina vladao u hrvatskom kazalištu, a kojim se iskazivala, potvrđivala vjera, točnije katoličanstvo. U Zadru je to bilo moguće razumjeti u plošnoj, crno-bijeloj matrici kakvu je nudila tada življena, ratno-prognanička zbilja. (Peričić, 2008: 41)

Komedija

Lutkarski komediografski žanr predstavlja širok spektar izraza od grčkoga *mima*, *komedije dell'arte*, *parodija*, *komedija* i različitih njihovih kompilacija. Grčki je *mim* vrsta popularnoga kazališta koje se bavi svakodnevnim temama i biološkim aspektima života. Nasuprot duhovnosti i moralu službene drame, *mim* podilazi javnome ukusu. Izvodi se u improviziranim prostorima, izvođači ne nose maske, ne služe se koturnama, a u izvedbama su kao izvođači mogle sudjelovati i žene i djeca. Pretpostavka je da su njihove naturalističke, erotske i rapsodijske izvedbe uključivale i lutkarske inscenacije, kao djelomična ili cjelovita rješenja. *Komedija dell'arte* spojila je iskustvo *mima* s vještinama plesača na žici, lakrdijaša i akrobata te tradiciju rimske pantomime sa srednjovjekovnim histrionima. Opće je uvjerenje da se *komedija dell'arte* razvila iz *atellane*, stare južnoitalske lakrdije koja je dobila ime po gradu Atelli (u talijanskoj pokrajini Kompanji), gdje je i nastala. *Atellana* ima stalne karikirane komične tipove: Maccusa, Pappusa, Manducusa, Bucca, Dossenusa. Već je u 3. stoljeću preuzimaju Rimljani. U Rimu pisci za atelansku formu igre pišu komedije koje se igraju samostalno ili kao burleskni epilog poslije tragedije. Talijanska popularna zabava bila je mješavina glume, pjevanja, lakrdijaštva, plesanja i pripovijedanja. U 14. se i 15. stoljeću *komedija dell'arte* razvila u specifičan kazališni žanr iskoristivši prednost kazalištu naklonjena razdoblja renesanse. *Komediju dell'arte* određuju njezina četiri atributa: maska, likovi-tipovi, improvizacija i vještina. (Pavis, 2004: 32)

Lutkarska komedija dell'arte

Mario Apollonio u *Povijesti komedije dell'Arte* spominje lutkarstvo tek na jednom mjestu. Za Apollonija, lutkarska komedija zbog siromaštva izraza naglašava samo jedan motiv komedije dell'arte – fiksiranost maske. Zbog takva izvorna ograničenja ona sužuje pojednostavljene sadržaje komedije. Budući da je lutkar bio bijedni siromašak, izražajno sredstvo lutke svelo se na mucanje, *glup komentar gesta (malobrojni nakloni, poneki udarac štapom, budalasto dizanje glavom pri govoru), u okviru nekog nepo-*

znatog jezika koji je pljuštao odozgo ili se dizao odozdo, pojašnjava Apollonio u istom izvoru. (Apollonio, 1985: 223) Reduciranost izražajnih mogućnosti lutke koju naglašava Apollonio odredila je i repertoar lutkarske komedije dell'arte. Sagledavajući samo jedan aspekt povijesti lutkarskoga kazališta, kazalište tipova, Jurkowski ustanovljuje izravnu povezanost lutkarstva s *komedijom dell'arte*, koju lutkarsko kazalište nastavlja i usavršava. (Jurkowski, 2005: 15) Na svom putu razvoja, lutkarsko kazalište koristi i likove moraliteta – popularnoga žanra srednjovjekovne drame nadahnutog religijom s moralizatorskom i didaktičkom



Позориште лутака из Белгорода, Русија, документација:
Међународни фестивал позоришта за децу Суботица

svrhom. Likovi moraliteta su alegorijske personifikacije poroka i vrlina na svome ovozemaljskom putovanju i u stalnom su prijeporu između dobra i zla. Teme moraliteta su biblijske (*Razmetni sin*) ili suvremene (*Bazelski koncil, Posao, roba i vrijeme koje leti, Promišljeno, nepromišljeno*) s farsičkim i šaljivim elementima. (Pavis, 2004: 230) U Njemačkoj se izdvaja lik Meiestera Hämmerlena – groteskno ružnog izvršitelja grube pravde. Lik Hämmerlena sličan je srednjovjekovnom liku Poroka, koji je nastao u 17. stoljeću otvorivši put talijanskome Pulcinelli. Prema mnogim izvješćima i dokazima – od kojih su najvredniji crteži nizozemskih grafičkih umjetnika iz 1627. i 1631. – glumci *komedije dell'arte* i glumci-lutkari ponekad su i zajedno igrali. Crteži pokazuju dva prostora igre – ispred i iza paravana, s tim da ispred paravana igraju glumci, a na paravanu igraju lutke. Pored glumačke izvedbe, *komedija dell'arte* bila je poznata i u svojim drugim oblicima – kao miješana glumačka i lutkarska komedija ili kao isključivo lutkarska komedija, koje su sačuvala sve karakteristike žanra. U kasnijoj su verziji maske i glumci zamijenjeni lutkama i vlastitim repertoarom, koji se održao sve do 19. stoljeća. U tim su verzijama prioritet imale maske zanni i lazzi, koje su na lutkarskoj pozornici preuzele poseban karakter likova poput Pulcinellea, Polichinellea, Puncha i sličnih. Treba napomenuti da su lutke pri rođenju *komedije dell'arte* bile prisutne zajedno s različitim opsjenarima, komedijašima, prodavačima liječničkih i nadriliječničkih pripravaka i usluga te zubarima. Pulchinelleov ubrzani prijelaz u lutkarsko kazalište pojašnjava se činjenicom da se njegova zabavna glupost i vulgarnost prikladna i prihvatljiva za proste farsične šale manje cijenila u glumačkom kazalištu *komedije dell'arte*, koje je nastojalo na izvjesnoj odmjerenosti i uglađenosti. S druge strane, lik Pulcinellea nije bio posve određen i mogao je prihvatiti promjene koje su dolazile i od glumaca-animatora i od gledatelja. To pojašnjava pojavu njegove iznimne prilagodljivosti, pa stanovnici Napulja tvrde da je Pulcinelle simbol napuljskoga duha, Francuzi da Polichinelle pred-

stavlja parišku rulju, a Englezi ime lika Punch koriste i za časopis. (Jurkowski, 2005: 93–98)

Alain Recoing tvrdi da Punch neosporno pripada prvoj generaciji europskih marioneta nastalih od Polichinellea. Njegovi su rođaci-srodnici Kasperl rođen u Austriji, koji u Češkoj i Slovačkoj postaje Kasperek, u Njemačkoj je opet Kasperl koji zamjenjuje do tada aktualnog Hanswurst; Hans Pickelhering je u Nizozemskoj, Don Cristobal je u Španjolskoj, a Petruška u Rusiji. (Lazić, 2004: 153) Tipična engleska predstava s ručnim lutkama imala je vidljiva pripovjedača koji je komentirao i pojašnjavao događanja na lutkarskoj pozornici-kutiji. Pripovjedač je iskrivljenim glasom – začepivši nos – govorio i replike lutaka-likova. Ondašnji repertoar engleskih lutkara sastojao se od biblijskih priča poput *Babilona i Ninive, Bela i zmaja, Jone i kita, Stvaranja svijeta i Uništenja Jeruzalema*. Na francuskim sajmištima koncem 17. stoljeća svaki sposoban izvođač-lutkar prilagodio je lik Polichinelle osobnome stilu zadržavajući njegov britki jezik i vulgarni humor prihvatljiv za slojevit satiru i razotkrivanje društvenih skandala. Kao lik sajmišnih kazališta Polichinelle se prilagodio različitim situacijama te postaje sluga mnogih gospodara. Bio je lakrdijaš koji mijenja i izokreće svaku priču. Postao je glavni junak kratkih igrokaza: *Polichinelleova svadba i zatvor njegove žene, Polichinelleove ljubavi, Čarobnjak Polichinelle*, a neke uloge igra i u repertoaru *komedije dell'arte*. Glumačko/dramsko kazalište koje je svugdje postojalo bilo je model za lutkarsko. Koncem 16. stoljeća Engleska je bila prenapučena glumačkim družinama koje su u prvome dijelu sljedećega stoljeća intenzivno putovale središnjom Europom. Prisilna vojačenja mnogih glumaca u tridesetogodišnjem vjerskom ratu prouzročila su brojne probleme kazališnim družinama i mnoge se od njih, da bi preživjele, okreću lutkama. Kazališni su upravitelji trebali adaptirati svoje drame za lutke i odgovoriti očekivanjima strane publike, što je primjerice u Njemačkoj rezultiralo i posebnim predstavljačkim stilom. Naime, engleski su izvođači trebali posrednika između sebe i mjesne publike i tako je stvoren stalni komični lik. On je bio jedini koji je govorio

lokalnim jezikom i koji je publiku vodio-upućivao u sadržaj priče. Glumci koji su igrali te likove bili su iznimno popularni pa su njihova imena i neke njihove šale preživjele: John Spencer kao Veseli Stockfish (Sušeni bakalar, 1609) i Robert Reynolds kao Pickleherring (Ukiseljena haringa, 1611). Imena likova uglavnom dolaze od hrane, što je često predmet smiješnoga i komičnoga, podrijetlo kojega se može naći u moralitetima, gdje je pohlepa smrtni grijeh i predstavlja se komično. Prema Jurkowskome, predstave engleskih komedijaša model su njemačkim kazališnim družinama koje su usvojile engleski repertoar i prilagođavale ga lokalnoj tradiciji uokvirenoj u biblijsku temu. (Jurkowski, 2005: 119–122) Tako je njemačko lutkarsko kazalište usvojilo dva lika Hanswursta (Ivan kobasica) i Pickleherringa (Ukiseljena haringa). U Njemačkoj je u 18. stoljeću lik Hanswursta zamijenio novi lik Kasperl-Larifari. Za razliku od Hanswursta koji je bio seljak, Kasperl/Kasparle je predstavljao građanstvo. Sam je sebi određivao vlastiti život, često u opreci s interesima gospodara kojem je služio. Popularan i u glumačkom kazalištu, ubrzo je ušao i na lutkarsku scenu donijevši sa sobom neke drame iz dramskoga repertoara, poput: *Kažnjavanje razbojnika Androsseka i Juroseka, Don Juan ili Kameni gost*. (Jurkowski, 2005: 201) Suradnja lutkara Josefa Leonarda Schmida (1822–1912) s piscem grofom Franzom von Poccijem (1807–1876) rezultiralo je nastankom popularnoga lutkarskoga kazališta – prvoga lutkarskoga kazališta za djecu u Njemačkoj, u Münchenu 1858. Franz von Pocci, poznavatelj glazbe, književnosti i folklora, pisao je lutkarske igrokaze (ukupno 53) u kojima je glavnu ulogu imao lik Kasparlea-Larifarija, posuđen iz bečke tradicije, ali u posve novome svjetlu. Kasperl-Larifari bio je ograničen i pohlepan seljak dobra srca i obiteljskog instinkta; unatoč brojnim pustolovinama uvijek bi se vratio svojoj voljenoj ženi Greti i svojoj djeci. Takvom liku Pocci suprotstavlja uskogrudnost i mešetarstvo dvorskih službenika.

Na prijelazu 18. u 19. stoljeće stotine su izvođača s ručnim lutkama lutale Italijom, Španjolskom, Engleskom, Rusijom i Grčkom. Njihova su česta susretanja znatno

utjecala na nastanak posebnog lutkarskoga žanra *ulične komedije*. (Jurkowski, 2005: 277) Dominantni lik ulične komedije engleski je Punch kao ručna lutka, koji se često pojavljuje u paru sa svojom ženom Judy. Za Puncha su svijet i priroda mjesta okrutnosti i grozote, u kojima se za opstanak valja boriti. Za sebe Punch izabire ulogu zločinca, a ne žrtve te se bori rušilačkim humorom, koji, barem nakratko, vraća razumu (Paljetak, 2011: 29). Brojni izvođači u Engleskoj igraju različite verzije komedije s nepromjenjivim kanonom drame s Punchem kao pobjednikom na završetku. Punchu odgovara epizodna struktura komedije koja uključuje različite lazzije i elemente besmislenoga dijaloga. Naziv Kasperl-theater sinonim je za bilo koji oblik ručnoga lutkarstva u Njemačkoj, što govori o ukorijenjenosti lika Kasperla u kazalištu ručnih lutaka. Kasperla kao ručnu lutku u Njemačkoj su, osobito u Hamburgu, smatrali prirodnim nasljednikom Pulcinellea. Imao je vlastite kratke komedije-priče (različite od komedija u kojima igraju Punch i Judy), s komičnim dijalozima i bastinadama u kojima je on glavni protagonist. Ulični gledatelji vidjeli su različite predstave-scene poput *Kasperlove ženidbe – Kasperle i Mariken, Kasparlov sukob s Doktorom, Kasparlova žena umire – te epizode Kasperla treba objesiti i Kasperl i vrag*. (Jurkowski, 2005: 284) O ruskome liku Petruški prvi zapis potječe iz 1843. Petruškina se komedija izvodila na sajmištima i drugim mjestima za zabavu, stigavši potkraj 19. stoljeća i do gradova. Njegova je pozornica znatno skromnija od Puncheve – nema gornjeg okvira scene. Petruška je imao bučno-bolan glas, često gledateljima nerazumljiv te je njegove replike gledateljima tumačio glazbenik svirajući harmoniku i razgovarajući s njim. Za razliku od Puncha ili Pulcinellea, Petruška nije pobjednički lik te ga u većini komedija Vrag ili Pas za kaznu odnose ili odvlače u pakao.

Poseban izdanak komedije ručne lutke na početku 19. stoljeća nastaje u Francuskoj s glavnim likom Guignolom, koji dominira francuskim lutkarskim kazalištem veći dio stoljeća. Stalni pratioci Guignola su njegov prijatelj Gnafron i njegova žena Madelon. Stvoren je u Lyonu, gdje

se najduže zadržava, a kasnije se pojavljuje u predstavama širom Francuske. Kreator Guignola je Laurent Mourguet (1769–1844). Izvješća o predstavama u lionskom tisku govore da je Guignol postao dio života ne samo radničke klase već i različitih klasa slabo plaćenih zaposlenika. Koncem stoljeća novi vlasnik družine Guignol, Pierre Rousset promijenio je pristup Guignolovu liku nastojeći na njegovoj veselosti i pristojnosti. Poseban njegov izum bile su *parodije opera*, uvijek uz sudjelovanje Guignola, tako da se publika nakon originalne i ozbiljne verzije u Lionskoj opernoj kući mogla zabaviti i nasmijati njezinoj navijnoj i smiješnoj transformaciji u lutkarskome kazalištu. Jurkowski napominje da je Guignol preživio sve te transformacije jer se sredinom 20. stoljeća premjestio pred nove gledatelje, djecu. (Jurkowski, 2005: 292) Sačuvana je glavnina tekstova Laurenta Mourgueta, koje je zapisao i objavio njegov suvremenik Jean-Baptiste Onofrio. Onofrio je tijekom predstava pisao bilješke te naknadno rekonstruirao deset lutkarskih tekstova-igrokaza koje je 1889. i objavio. Jednočinke *Dvoboj*, *Selidba* i *Čudotvorni korijen*, tri najizvođenija igrokaza Laurenta Mourgueta, na hrvatski su jezik prevedene 2008. (Bračko, 2008: 70)

Prva napisana hrvatska lutkarska komedija je *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Dragutina Domjanića, koju autor potpisuje pseudonimom Vujec Grga. Igrokaz je pisan na kajkavskom jeziku i bio je namijenjen odraslom gledateljstvu, odnosno za marionetsku inscenaciju Teatra marioneta koji ga prouzvoditi 1920. (Bogner-Šaban, 1988: 6–9) Tako buntovni hrvatski lik-tip Petrica Kerempuh oživljava komediografski model grabancijaštva i putovanja kao osobitosti starije hrvatske kajkavske i europske književnosti (Batušić, 2002: 138). Za noviju, Bourekovu autorsku inscenaciju *Petrica Kerempuha i spametnog osela* 2006, odigranu s lutkama-grđačama u varaždinskome HNK, Domjanićev je izvornik osuvremenio Hrvoje Hitrec, a za varaždinsku je izvedbu njegov tekst prilagodila Vesna Torjanac. Tako je tadašnji gradonačelnik Ivan Čehok postao i lik-figura lutkarskoga igrokaza, a njegov glavni lik-figura Kerempuh zagrebačku, lokalpatriotsku pjesmu

Zagrebe, vraćam se tebi premetnuo je u varaždinsku *Ja sem Varaždinec, Varaždinec, domovine sin*. (Rogošić, 2006)

Lutkarska opera

Kratak je put od pjevanoga pričanja priče (*cantastoria*) do lutkarske opere u doba renesanse. U Italiji u 16. stoljeću *opera* je bila veliko i spektakularno djelo više teatralno nego glazbeno. *Lutkarska opera* rođena je u Italiji kao zabava za visoko društvo, plemstvo i svećenstvo. Prva izvedena predstava bila je *Glumica s neba* Giulija Rospigliosija, kardinala i autora velike književne kulture. Drama *Glumica s neba* prati život Baldassare, glumice koja se povlači iz grješnoga života i upravlja se prema vrlini i pobožnosti. Predstava nakon velikoga uspjeha dobiva i svoj nastavak prihvatljivijeg naslova *Baldassara, obraćena glumica*. Lutkarska se opera poput glumačke opere i *komedije dell'arte* za kratko vrijeme proširila cijelom Europom. Stekla je brojne sljedbenike među plemićima, svećenstvom i bogatim diletantima-kazališnim amaterima. U Engleskoj lutkarsko kazalište Martina Powella igra *imitacije i parodije talijanskih opera*. Prikazane također sa spektakularnom scenografijom, igrane su imitacije talijanskih opera u stilu izvrsne burleske: *Hero i Leandara*, *Uništenje Troje* i *Venera i Adonis*. (Jurkowski, 2005: 105–107) Početkom 20. stoljeća Umjetničko kazalište lutaka München Paula Branna izvodi opere i operete. Naime, Brann drži da su komična opera i opereta iznimno prihvatljivi žanrovi za lutkarsku inscenaciju te do 1914. na scenu postavlja Mozartovu lutkarsku operu *Bastien i Bastienne*, *Prevarenog Kadija* Christophera Glucka, *Lohengrin-Parodie* Friedricha Hucha, *Nürnbergsku lutku* Adolpha Adama te *Gostioničara Elisondea* Jacquesa Offenbacha. (Jurkowski, 2007: 74)

U prvim godinama djelovanja zagrebački Teatar marioneta izvodi i lutkarsku operu Wolfanga Amadeusa Mozarta *Bastien i Bastienne*, koja je istodobno i na repertoaru minhenskoga Kazališta lutaka. Mozartovu lutkarsku operu za splitsko kazalište prevodi Mladen Širola te se ona u režiji Vojdraga Berčića igra 1956. kao *Bastijan i*

Bastijana. (Bogner-Šaban, 1995: 36) Koncem devedesetih godina protekloga stoljeća Mozartova je mladenačka opera na repertoaru i u Zagrebačkome kazalištu lutaka. U režiji Dunje Toth Šubajković predstava je realizirana u dvostrukoj tehnici – glazbene točke izvode marionete kojima nasnimljene glasove "posuđuju" pjevači, dok govorne replike govore glumci koji lutke i animiraju. (Bogner-Šaban, 2008: 78) Zagrebački lutkari propituju lutkarskost i Gotovčeve komične opere *Ero s onoga svijeta*, na libretu Milana Begovića. Iz osvrta o predstavi nakon premijerne izvedbe saznaje se da su oprema, scenografija predstave i sve "akcije" lutaka nalikovale na glumački postav *Ere*, a upitno je i kome je na taj način postavljena dugočasna opera namijenjena. (Stanetti, 1991) Sažet i pregledan libreto *Čarobne frule* Ane Tonković-Dolenčić, dosjetljivo pojednostavljuje izvornik libretista Emanuela Schikanedera, u koji je sjajno uklopljena i izvedena Mozartova glazbena komponenta. Polazišta su to za zagrebački lutkarski ansambl koji izvodi privlačnu predstavu za djecu i odrasle, unatoč povremenom zapostavljanju odnosno, ne animiranju groteskno oblikovanih lutaka. (Grgičević, 2006). Opera lutkarska predstava *Čarobna frula* kontinuirano se igra do 2013. Originalno skladana dječja opera *Peća i vuk* Sergeja Sergejeviča Prokofjeva doživjela je prvo uprizorenje u Zagrebačkome kazalištu lutaka 2007. Redatelj Želimir Mesarić lutkarsko je događanje upriličio tečno i poletno pa likovi-lutke i scena Gordane Krebelj ilustriraju glazbu, a glazba likove i radnju igrokaza. (Mijović Kočan, 2007) Osječko Dječje kazalište Branka Mihaljevića poznato je po glazbeno-dramskim predstavama za djecu, a svoju prepoznatljivost proširuje s vlastitim lutkarskim inačicama, poput predstave Branka Mihaljevića *Zeko, zriko i janje*. Lutkarska osječka uspješnica *Zeko, zriko i janje* na repertoaru je riječkoga Gradskoga kazališta lutaka 1988, u režiji Osječanina Ivana Baloga. Recentni lutkarski mjuzikl *New York – New York* iliti *Mačak u New Yorku – Mačak iz New Yorka* djelo je trojice autora: Vjekoslava Voje Radoičića, Želimira Oreškovića i Ivice Murata. Igra ga osječko Dječje kazalište Branka Mihaljevića 2002. Mjuzikl

kao povremeni lutkarski izraz sve se intenzivnije probija i na splitsku scenu za koju Jakša Zlodre obrađuje motive proze *Orašar* Ernesta Theodora Hoffmanna te ih prilagođava formi mjuzikla prihvatljiva djeci. Ipak, mjuzikl kao glazbeno-scensku osobitost na splitsku lutkarsku scenu uvodi Richard Simonelli 1988, kada se osmišljava i igra *Ivan od leptira* autora scenarija Milana Grgića i glazbe Alfija Kabilja. (Bogner-Šaban, 1995: 19)

Lutkarska drama

Za razliku od lutkarske *komedije dell'arte*, koja uvodi stalne likove-tipove kao posrednike-prevoditelje između engleskoga kazališta-predstave i njemačke publike, o čemu je govoreno u prethodnom dijelu rada, lutkarska drama u svojim inscenacijama riječi teksta iskazuju radnjom-akcijom i vizualnim efektima. Uz to lutkarska drama poetske iskaze preoblikuje u prozne, a moralne pouke u popularne aforizme – sve iz potrebe ili nužnosti da zadovolji svoju stranu publiku. Tako se u predstavama ignorirala poezija, a kazališni se efekt pojačavao uvođenjem dodatnih prizora. Primjerice, u Shakespeareovoj drami *Romeo i Julija* u Julijinoj grobnici ljubavnici Romeo i Julija oživljuju da bi se ujedinili prije smrti, a u Marloweovu se *Faustu* pojavljuju različiti duhovi, vragovi te prizori putovanja u pakao. (Jurkowski, 2005: 131–134) Prva kazališna upraviteljica s ambicijama da lutkarsko kazalište podigne na višu umjetničku razinu bila je svestrana umjetnica, glumica Charlotte Chark. Njezino 1738. osnovano Punchevo kazalište igra Shakespeareova *Henrika VIII.* obogaćenog plesom Puncha i Joan s posebnim dodatkom gledateljima – uglazbljenom odom Charlotte Chark. Chark je imala originalnu ideju, koju je dijelom i ostvarila, da su modeli za lica lutaka bila lica živih i popularnih ličnosti, s jasnom satiričkom svrhom. Tako je Charlottea Chark bila jedna od prvih koja je u svojim predstavama uvela osobno usmjerenu satiru, svjesno miješajući autentičnu dramsku književnost sa starom lutkarskom tradicijom. Njezine najuspješnije predstave bile su *burleske* s prigušenom erotikom, *baladne opere* te *komedije* s prevagom *dramskih elemenata* – a sve iz

pera kućnoga autora njezina kazališta Henryja Fieldinga. Dvije Fieldingove predstave s općeprihvaćenim temama toga vremena bile su *Lažni doktor*, zasnovana na Moliéreu, i *Stari razvratnici ili Isusovac uhvaćen na djelu*. Potonju je iznimno dobro prihvatilo antipapinsko gledateljstvo jer joj je tema bila skandalozna afera izvjesnog Oca Girarda. U svim je predstavama lik Punch imao glavne uloge. Naime, Panch je u kazalištu Charlotte Chark bio zaposlen kao glumac koji se u svakoj predstavi transformira u drugu osobu stvarajući "dvojni viziju lika", kao u *komediji dell'arte*. U svojoj trećoj uspješnici – predstavi *Tragedija u Covent Gardenu* – Fielding mu prvi put mijenja i spol te Punch igra ženski lik – Madame, vlasnicu bordela – a sam pisac, kako navodi Jurkowski, prvi put u dramskoj književnosti zastupa stranu prostitutke prikazujući plemenitost njezinih osjećaja i njezina ponašanja u svakodnevnom životu. Jurkowski napominje da repertoar Punchedva kazališta govori o pragmatizmu Charlotte Chark koja se usredotočuje na najpopularnije teme toga vremena, kao što su *Nesretni miljenik*, povijesna drama o Earlu Essexu, Shakespeareov *Henrik IV* s Punchedem kao Falstaffom. Nastojanje stvaranja dramskoga kazališta s lutkama, strano putujućim narodnim lutkarima koji s lutkama rješavaju pretežito svoje egzistencijalne probleme, zapaža se i u repertoarima lutkarskih kazališta drugih umjetnika. Pisac i dramatičar Henry Fielding, koristeći se pseudonimom *Madame de la Nash* kao vlasnicom kazališta, sezonu 1748. otvara žalosnom *Batemanovom tragedijom*, nakon koje su uslijedili *Lijepa Rozamunda*, *Tragedija u Covent Gardenu* i *Whittington i njegov mačak*. Kao i u predstavama kazališta Charlotte Chark, Fielding je i ovdje u svaku predstavu uvodio lik Puncheda, popunjavajući na taj način stare tekstove novim satiričkim umecima. (Jurkowski, 2005: 163–165) Prve informacije o cjelovečernjim lutkarskim dramama u Njemačkoj potječu iz 17. stoljeća kada je *Priča o Faustu* uvedena u lutkarsko kazalište, da bi već u 18. stoljeću postala gotovo obveznim repertoarom svake družine. Slično se događa i s legendom o *Don Juanu*, a njezina prva lutkarska inačica *Don Juan, očajni vitez* izvedena je u

Hannoveru 1777. (Jurkowski, 2005: 140) Popularno sajmišno lutkarsko kazalište pružilo je Johannu Wolfgangu Goetheu značajan poticaj za pisanje. Goetheova obrada priče o Faustu izvrsna je ilustracija važnosti lutkarskoga kazališta kao riznice arhetipskih ideja. Dokaz tomu Jurkowski nalazi u njegovoj zbirci *Novouvedena moralno-politička drama*, koja uz lutkarske drame *Faust* i *Hanswurstovo vjenčanje* tumači slojevitost doživljaja i iskustava ostalih lutkarskih predstava. (Jurkowski, 2005: 221) Put od stvarne osobe Johanna Fausta preko "čarobnjaka bez premca" nakon njegove smrti do brojnih kazališnih i lutkarskih inscenacija *Faustova sporazuma s đavlom* te Goetheova *Fausta* pojašnjava i utvrđuje Dubravko Torjanac u studiji *Goethe na lutkarskoj predstavi doktora Johanna Fausta*. (Torjanac, 2001) Razdoblje Sturm und Drang donijelo je poštovanje i lutki kao izvođaču i lutkarskom kazalištu, koji su se smatrali metaforama života ljudi. Pesimizam razdoblja Sturm und Drang stvorio je poseban dramski žanr pod nazivom *sudbinske tragedije*, otac kojega je bio Friedrich Schiller. Žanr je stvorio niz naivnih i plačnih melodrama. Mladi romantički pisci ubrzo se oslobađaju turobnosti toga žanra. Jedan od njih, vođa romantičarskoga pokreta Ludwig Tieck, zaintrigiran je mogućnostima lutkarskoga kazališta pa su likovi-lutke u njegovim dramama svjesni svojega umjetnoga kazališnoga postojanja. (Jurkowski, 2005: 234) Grotesknu prirodu lutke prepoznao je i Ernest Teodor Amadeus Hoffmann, koji je vjerovao da prikaz unutrašnjega života ljudskoga bića ostaje domena glumca u dramskome kazalištu, dok se vanjsko ponašanje ljudi uvjerljivo izražava glumačkom igrom s lutkom. Hoffmannovo stajalište znatno je utjecalo na autore lutkarskih drama njegova vremena i uzrok je i njihova pretjerivanja u štovanju izražajnih mogućnosti lutaka.

Hrvatski autori lutkarskih drama poput Zlatka Boureka, Milana Čečuka, Borislava Mrkšića, Višnje Stahuljak, Luka Paljetka, Tahira Mujičića, Jasena Boke u modernizmu 20. i 21. stoljeća, stvaraju posebne forme lutkarskih igrokaza, koja su na repertoarima gradskih lutkarskih kazališta i teme su možebitnih zasebnih radova.

Spektakli i zabavni žanrovi

Opću teoriju spektakla teško je ustanoviti jer granicu između spektakla i stvarnosti nije lako povući, budući da sve što se učini predmetom ostenzije i promatranja može postati spektakl. (Pavis, 2004: 358) Razvoj mehanike pogodio je rođenju lutkarskih automata koji predstavljaju pojedinačne ili skupne likove u mehaničkom pokretu. Jurkowski izdvaja dvojicu kreatora lutkarskih mehanizama iz antičkoga razdoblja – Herona iz Aleksandrije i Filona iz Bizanta. Heronovi su automati služili ritualnim temama, dok su Filonovi bili bliži-sličniji kazališnoj izvedbi. (Jurkowski, 2005: 36–38)

Istodobno se na lutkarskoj sceni pojavio još jedan tip lutkarske zabave *varijete* – koji je postao i ostao popularan sve do kraja 19. stoljeća. Varijete se sastojao od niza pojedinačnih predstavljačkih, različitih cjelina ili "točaka" – kratkih, zabavnih manifestacija vještina ili talenta, u kombinaciji s pantomimom i kratkim šaljivim dramama. Budući da je bio namijenjen velikom broju gledatelja, početna, obvezna "točka" varijetea bile su barokne lutkarske "transformacije" – *fantoccine* ili trik marionete, viđene u kasnoj renesansi *komedije dell'arte* i u talijanskoj operi. Talijanski lutkarski izvođači raširili su *fantoccine* po cijelom europskom kontinentu, uključujući i Britaniju. *Fantoccini* su značajno utjecali na razvoj engleskoga lutkarstva, koje je dugo vremena prikazivalo barokni repertoar prije stvaranja posve novoga. Ponekad su lutkari-animatori *fantoccina* izvodili "transformacije" i na ulici kao dio cjeline prigodnih improviziranih predstava. Klasične točke nastupa bile su *ples kostura*, koji se raspada pa se opet spoji i vrati u prvotni oblik, *indijanski žongler*, *rasplesani mornar*, *Billy Waters-jednonogi crnački plesač*, *Veliki Turčin*, koji se dijelio u mnogo manjih likova i potom opet spajao u jedan. Budući da nije imala pripovjedačkih elemenata, zaključuje Jurkowski (Jurkowski, 2005: 324–325), ta je vrsta lutkarstva ubrzo izgubila svoje mjesto u uličnoj zabavi, osobito u natjecanju s razvojem komedije Puncha i Judy.

Ostali žanrovi

U ostale lutkarske žanrove svrstavaju se *skomrahi/skomorahi*, *sicilijanska opra*, *kazalište sjena* te tehnika i predstavljačka forma *crno kazalište*. *Skoromahi* su bili lutkari-lutalice, koji su pojedinačno i skupno, izvodili lutkarske etide – često i opscena sadržaja. Pojavljuju se u 9. stoljeću u Srbiji, Bugarskoj, Ukrajini, Rusiji i Poljskoj. Sretali su se u crkvenim dvorištima, na sajmištima i drugim mjestima popularne zabave. Okupljali su se u razbojničke skupine i prijetili onima koji bi odbijali njihove usluge. Usuđivali su se kritizirati i vlasti, osobito crkvene, pa ih je Pravoslavna crkva napadala i zabranjivala njihove nastupe. (Jurkowski, 2005: 74–76)

Sicilijanska opra vrsta je lutkarskoga kazališta koja je odoljela modernizaciji, a u Italiji je i danas prisutna. Izvedbe toga posebnoga lutkarskoga žanra prikazivane su u malim gledalištima, često preuređenima iz trgovina ili jednostavnih stambenih prostora, s ne više od dva reda klupa i pozornicom-kutijom s oslikanim proscenijem i zastorom, bogato urešenim scenama iz doba viteštva. Pozornica je opremljena oslikanim krilima i pejzažima koji se mijenjaju prema promjenama radnje drame. *Opra* se izvodi s marionetama na štapu ili žičanim marionetama zvane *pupi*, različitih veličina – između 80 i 130 centimetara. Podrijetlo *opre* nije poznato. Jurkowski drži da sicilijanska *opra* nije nastavak nekoga starog oblika lutkarskoga kazališta već je novi fenomen 19. stoljeća proizišao iz razvoja kazališta unutar granica lokalne narodne kulture. Sicilijanski lutkarski žanr započeo je i razvio nepismeni puk u želji da izvodi predstave za publiku svoje vrste. Prikazuju rimske viteške priče s dodatkom slavnihih spjevova poput *Oslobođenog Jeruzalema* Torquatta Tassa. Na Siciliji su stvorena dva središta *opre*: Palermo i Catania, i svako je središte razvilo drukčiji tip lutke. (Jurkowski, 2005: 309–312)

Kazalište sjena, rođeno u starim azijskim civilizacijama, migriralo je na zapad, stigavši tako i u Europu. Budući da je arapskim pjesnicima i misticima stoljećima bliska ideja o kazalištu sjena kao metafori ljudskoga postojanja,

smatra se da su Arapi u Egipat i druge mediteranske zemlje donijeli taj predstavljački izraz i da su imali izravniji utjecaj na europske zabavljače nego udaljeniji kineski ili indijski izvođači. Jurkowski napominje da su u 17. stoljeću sjene smatrane novitetom i kazališni su ih upravitelji usvajali kao novu atrakciju. Neka poljska glumačka kazališta privukla je igra sjena, koju 1663. interpoliraju u izvedbu misterija *Krvava borba vojujućega Boga* prikazujući sjenama (lat. *umbra*) scene Isusova mučenja – *bičevanja, krunjenja trnovom krunom, nošenja križa*. Iznimnu popularnost u 18. stoljeću u Parizu postigao je Dominique Séraphin François kao prikazivač Ombres Chinoises (Kineskih sjena). Vješt u dizajnu, rezanju i pokretanju siluetnih figura, program *Kineskih sjena* osmislio je kao niz kratkih komičnih scena. Za kratko vrijeme Séraphin je stvorio kanon repertoara kazališta sjena: *Slomljeni most, Lov na patke, Orfej u paklu, Harlekin gusara*. Njegove su predstave posebno igrane za kraljevsku obitelj, a dopušteno mu je da to istakne i u nazivu *Predstave za prinčeve od Francuske*. (Jurkowski, 2005: 187–188)

Crno kazalište posebna je forma lutkarskoga kazališta i/ili posebna tehnika koja se koristi u dramskom i lutkarskom kazalištu. Njegova se posebnost očituje u primjeni određene rasvjete pod kojom su vidljive samo fluorescentnom bojom označene konture ili plohe glumčeva tijela, lutke i/ili scenografije. *Crno kazalište* ima uporište u suprotnostima između glumca (čovjeka) i lutke (predmeta). Kao pomoćna tehnika *crno se kazalište* koristi onda kada se lutkom želi postići ono što nije moguće postići bez te tehnike. Primjerice, složeniji ples tijela i nogu moguće je izvesti s više glumaca-animatora koji animiraju jednu ili više lutaka u tehnici *crnoga kazališta*. (Kolar, 1992: 42–43)

Lutkarski zvukopis

Hrvatska gradska lutkarska kazališta igraju gotovo sve lutkarske žanrove. U mnogim inscenacijama žanrovi se prožimaju i isprepliću pa nastaju posve novi predstavljački oblici i multimedijaska događanja, poput *lut-*

karskoga zvukopisa. Zvukopis je nastao u riječkom Gradskom kazalištu lutaka, sinergijom suradnika, glumaca i zagrebačkoga redatelja Berislava Brajkovića, kojemu je polazište ili predložak za lutkarsku inscenaciju poslužilo glazbeno umjesto književnoga djela. Zajedno s glumcima te s umjetničkim i tehničkim suradnicima redatelj je u tim predstavama primijenio luminiscentnu tehniku crnog teatra. Osobitim umjetničko-istraživačkim procesom rada stvarane su predstave *Ljubavni snovi* Franza Liszta, *Mala suita* Claudea Debussyja i *Slike s izložbe* Modesta P. Musorgskog izvedene 1966. Povremeno su se izvodile pod zajedničkim nazivom *Muzičke minijature*. U suradnji sa scenografom Ladislavom Šoštaricom predstave su realizirane u tehnici crnoga teatra te su na hrvatsku lutkarsku scenu uvedeni posve novi načini lutkarske animacije i lutkarske tehnike. Brajkovićeve predstave osmišljavane tehnikom crnog kazališta s polazištem u klasičnom glazbenom djelu skladan su spoj glazbe, pokreta i vizualne sastavnice predstave. Tehnikom crnog kazališta osmišljavani su i igrokazi s književnim predloškom te su igrokazi *Vilinske kočije* Nedjeljka Fabria i *Botafogo* L'ubomira Feldeka igrani u navedenoj tehnici, od kojih je potonji iznimno zapažen i od stručne javnosti i od publike. (Verdonik, 2010: 45–46) Dvadesetak godina poslije *Slike s izložbe* Modesta P. Musorgskog ponovno su na repertoaru riječkih lutkara, u potpuno novoj autorskoj obradi. Redatelj Edi Majaron, polazište predstave premješta s glazbe na tekst koji piše Magdalena Lupi prema motivima *Ukrajinskih pripovijetki* Nikolaja Vasiljeviča Gogolja. Doprinos novom čitanju vizualna je dramaturgija Magdalene Lupi s maksimalno reduciranim tekstom. Vizualna dramaturgija poslužila je likovnom autoru Željku Dugcu za kreaciju plošnih, sklopivih oblika-lutaka. Dijelovi lutaka obojeni su bijelom, plavom i crvenom bojom, a lutke se mogu koristiti i u trećoj dimenziji, s novim značenjima. Tako nastala mozaička priča s faustovskom temom *Slike s izložbe* u susretu s plošnim lutkama koje u igri i pokretu zadobivaju treću dimenziju i nove forme, u cjelinu zaokružuje zanimljivo korištena

glazba Modesta P. Musorgskoga, po kojoj je predstava i dobila naslov. (Mifka-Profozić, 1998) Posljednju u nizu hrvatskih lutkarskih zvukopisa, predstavu *Nadpostolar Martin* u riječkom Gradskom kazalištu lutaka ostvario je Rene Medvešek. U osvrtu o predstavi, Dalibor Foretić piše da je *Nadpostolar Martin* žanrovski neodrediva predstava. To je živa mimska igra kombinirana s animacijom predmeta, raznih vrsta cipela, i promenadom različitih šešira. U nekim je prizorima korištena i tehnika kazališta sjena. Autorovom pričom Pripovjedača o postolaru Martinu, pokrenuta se zbivanja nižu na sceni. Iz

svoga podrumškoga sobička Martin kroz prozorčić gleda na ulicu i zapaža beskonačnu paradu ljudskih nogu koje ispisuju čudesno raznolik nogopis povezan neznanjima njihova podrijetla dolaska i završetka odlaska. Nogopis koji Martin vidi kao jedinstveni trag ispisuje se na tankom spoju zemlje i neba, zemlje koja prolaznike vuče k sebi i neba koje ih drži uspravnima – na nogama, u cipelama. Na kraju osvrta Foretić sažima da predstava govori raskošnim onomatopejskim pasażima, jezikom tijela i pokreta jer, osim uvodne priče Pripovjedača, u predstavi nema izgovorene suvisle riječi. (Foretić, 1998)

LITERATURA

- Apollonio, M., *Povijest komedije dell'Arte*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1985.
- Batušić, N., *Starija kajkavska drama. Studije i rasprave*, Disput, Zagreb 2002.
- Bogner-Šaban, A., *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1988.
- Bogner-Šaban, A., *Gradsko kazalište lutaka Split. Monografija 1945–1995*, Gradsko kazalište lutaka Split, Split 1995.
- Bogner-Šaban, A., *Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka*, u monografiji: *Zagrebačko kazalište lutaka 1948–2008*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb 2008.
- Bračko, M., *Guignol vam predstavlja*, prijevod s francuskog: Mirjana Bračko, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2008.
- Jurkowski, H., *Povijest europskog lutkarstva. I. dio. Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, prijevod s engleskog: Ksenija Horvat, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2005.
- Jurkowski, H., *Povijest europskog lutkarstva. II. dio. Dvadeseto stoljeće*, prijevod s engleskog: Jadranka Bargh, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2007.
- Kolar, E., *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*, prijevod: Katica Ivanković, Zajednica Saveza KUD-a Zagreba, Zagreb 1992.
- Lazić, R., *Svetsko lutkarstvo. Hrestomatija. Istorija, teorija, istraživanja*. Foto Futura i Radoslav Lazić, Beograd 2004.
- Paljetak, L., *Taj nenadvladivi Punch! u: Punch i Judy. Tragična komedija ili komična tragedija*, prijevod s engleskog: Luko Paljetak, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2011.
- Pavis, P., *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb – Izdanja Antibarbarus d. o. o., Zagreb, Zagreb 2004.
- Peričić, H., *Tekst, izvedba, odjek. Trinaest studije iz hrvatske i inozemne dramske književnosti*, Erasmus Naklada, Zagreb 2008.
- Torjanac, D., *Goethe na lutkarskoj predstavi doktora Johanna Fausta. Pokušaj informativnog pregleda*, Kolo 3/2001, Matica hrvatska, Zagreb 2001, str. 211–237.
- Verdonik, M., *Tekst Monografije Gradskog kazališta lutaka Rijeka (1960–2010)*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka 2010.
- Foretić, D., *Čudesni nogopis*, *Novi list*, Rijeka, 9. 2. 1998.
- Grgičević, M., *Korak do slavlja*, *Vijenac XIV/314*, Zagreb, 16. 3. 2006.
- Mifka-Profozić, N., *Minimum riječi za maksimum značenja*, *Novi list*, Rijeka, 15. 10. 1998.
- M. (ijović) Kočan, S., *Glazbom zadano uprizorenje*, *Školske novine*, Zagreb, 12. 6. 2007.
- Stanetti, M., *Kome je predstava namijenjena?*, *Večernji list*, Zagreb, 28.10. 1991.
- Rogošić, V., *Kerempuh pod ruku s Čehokom. Razgovor – redatelj Zlatko Bourek u povodu premijere u varaždinskom HNK*, *Vjesnik*, Zagreb, 1. 9. 2006.

Пише > Амела Вученовић

Функција симбола у народном луткарском театру и последице њихове погрешне примене

Помоћу језика симбола који се из најдавнијих времена користе у позоришту, гледалац добија сва расположења и емоције које глумац проживљава на сцени, као и све замисли укључене у сценско дејство. Народни театар, у време своје највеће моћи, био је потпуно разумљив гледаоцу помоћу језика сазданог на симболима, пренесених на почетку у ритуал, а затим у театар.

Временом, као и сваки други језик, он се трансформисао и развијао. Таква еволуција, међутим, није се одразила на форму и значење самих симбола. Резултати измењеног живота човека и услова његовог живљења и, у том контексту, и културе језика, одразили су се на гледаоца као на конзумента. Савремени гледалац, условљен начином свог живота, јавља се као човек веома удаљен од свих “корена” и као резултат добијамо то да је савременом човеку непознат језик “старих” симбола. Савремени човек веома често не може да разуме народни, вашарски, луткарски театар (и не само тај вид театра) и његову суштину, која је “кодирана” симболима. Ако он не познаје детаље и корене из којих они

происходе, развој и њихову улогу у животу, онда је такво неразумевање сасвим логично. Интересантно је да се сами симболи уопште нису изменили кроз време и просторе. Неразумевањем савременог гледаоца и, самим тим, неконзумирањем таквог језика, симболи су гурнути у страну. Таква појава оправдава се савременим начином живота. Ова појава највише се запажа међу народима са високим економским стандардом. Економски процват, као жртву, узима не само личност човека као појединца већ и целе народе. Губљење идентитета, у оба смисла, подразумева глобализацију и униформизацију, без очувања својих, сваком народу и човеку даних особености, трансформисаних временом у симболе, којима се не користи само уметност већ и народ у свакодневном животу, у свакодневном општењу.

Симбол нам кратко и савршено тачно саопштава оно што би се обичним језиком морало веома дуго објашњавати. Ако се у народу каже: “Ја нисам вук!”, то значи да је хтео да каже: “Ја нисам зао, подмукао, нисам гладан, нисам прождрљив, нисам дивљи, нисам крвожедни, нисам нагао и непредвидив...”

У контексту свакодневног разговора, као и у животу, а тим самим и на сцени, језиком симбола може се изразити све оно за шта би требало много објашњења и речи. У случају када се на сцени говори језиком симбола, у том смислу и у луткарском театру, неопходно је рећи много текста, провести много радњи и гестова да би се рекло то што се прецизно тачно исказује кроз симбол.

Како лутка не трпи дуге монологе, само по себи родило се решење које се користи и данас, у 21. веку. То је разлог ради којег у луткарским представама за децу, више него игде другде, срећемо басну и бајку, у улози драматуршке основе представе. Без система симбола и знакова произведених у одређеним епохама, ми не бисмо могли, као одраз, да видимо слику одређеног времена. Без симбола и знакова нема културе, нема уметности.

Ако би из луткарског театра потпуно ишчезао језик симбола, ишчезла би и луткарска уметност. Већ лутка, сама по себи, јавља се као огроман визуелни симбол. Лутка може да представља било кога и било шта (људе, животиње, предмете), за разлику од свих осталих сценских уметности у којима је то физички немогуће. Луткарски театар је – театар симбола.

Говорећи о симболима у луткарским представама, у контексту семантике народног театра, неизбежно је поменути савремене новогодишње представе за децу, не улазећи у детаље као што су корени и развојни пут таквих представа, што је посебна тема.

У савременим новогодишњим представама, деца се радују одласку Старе године и доласку Нове године. У том контексту, у Србији (али не само у Србији), Стара година у представама за децу одевена је у црни костим, прљав и поцепан, а Нова година у бели, чист и блистав. Црна боја је симбол зла, старог, изношеног, а бела боја је симбол новог, чистог, доброг, симбол новог живота. Шта би било ако бисмо заменили боје костима овим ликовима? Десила би се класична замена теза и настало би потпуно неразумевање садржаја представе.

Самим тим, ни реакција публике не би била таква какву видимо и очекујемо на уобичајеним представљањима у част Нове године и испраћаја Старе. То значи да би обична замена две боје костима направила драматуршку грешку, која би за собом повукла редитељску грешку, а све то би, разумљиво, водило у глумачке грешке, потпомогнуте грешкама ликовних и музичких сарадника на представи. Таквим начином, одлазак Старе и долазак Нове године представили бисмо потпуно неистинито, у изопаченом и непознатом облику.

У савременим новогодишњим представама за децу, главни јунак је Деда Мраз. Размотрићемо лик Деда Мраза кроз призму драматуршке и естетске форме. Деда Мраз је одевен у црвени костим, неутралне форме, с капом која подсећа на типичну капу комичних ликова, у представама проистеклим из ритуалних, сакралних обреда, посвећених богу пролећа. Таква капа има форму која означава “једну из варијанти” симбола фалуса. Како је фалус симбол рађања новог живота, може се директно повезати са комичним главним јунаком представа народног вашарског луткарског театра.

Не само форма костима (капе) већ и црвена боја, неизоставно означава нови живот, рађање и здравље. Постоји потпуно наивна прича, тридесетих година 20. века, о томе да је боја костима Деда Мраза, онаква каква је данас, смишљена у империји “кока коле”. Разуме се да ни у ком случају то не може да се повеже са савременим друштвом, које у свом свакодневном животу, а потом, наравно, и у уметности, трансформише своју потребу у симбол, као крајње деликатно, танано средство слања поруке окружењу. Реч је о чистом плагијату, ако говоримо о самом производу кока коле, који је још раније постојао као квас у Русији, кокта у Србији итд. Наведено саврењење објашњава појаву где се веома често, у многим народима, јавља потреба присвајања неке појаве или продукта (у датом случају – симбола), који је од искона универзалан и јавља се у великом броју народа и њихових култура. И као што су се старали да јунака народног, вашарског, луткарског театра

сместе у тачно опредељену националну средину, тако у свету поступају и са многим производима које један од народа објављује као свој “бренд”. Јунак народног, вашарског, луткарског театра, баш као и Деда Мраз, јунак савремених новогодишњих представа, није “бренд” ни једног народа и ни једне земље на свету. Мешање култура производ је опште глобализације и миграција које се дешавају на планети. Свака идеја коју мигрант носи из своје културе у земљу у коју мигрира, еволуира и добија нову, измењену форму, која се затим тумачи као оригинални производ те земље. Међутим, еволуција форме не значи и еволуцију значења и циља.

Како је доказано да ни један од јунака комичних представа које су проистекле из ритуала посвећених богу пролећа није “оригиналан” (типолошки, то су ликови аналогни ликовима од Видушака до Пулчинеле, Панча, Петрушке, Куку Тодора...), тако је сасвим јасно да и Деда Мраз није одевен у боју кока коле. У Америци је њему враћен костим који се родио у време новогодишњих ритуала у ближој прошлости, него што је то случај са јунацима народних, вашарских, луткарских представа. Корени његовог јављања су тема која заслужује посебно интересовање и истраживање и зато ћемо се сада задржати само на томе да је он, као и јунаци народног, вашарског, луткарског театра, произишао из ритуалних обреда посвећених богу пролећа (по земљорадничком календару из давних времена то је имало смисао Нове године). Због тога ћемо се сада поново вратити семантичкој аналогiji између Деда Мраза и јунака народног, вашарског, луткарског театра.

Враћајући се симболици коју собом носи Деда Мраз, неопходно је напоменути његов велики стомак, као симбол здравља и хедонизма. Обавезни осмех на лицу и весеље указују нам на празнично расположење које, такође, носе и комични ликови, јунаци народног, вашарског, луткарског театра. Они су аналогije “живог” и “луткарског” плана суштински истоветних представа. Уобичајена, канонска драматургија новогодишњих представа недвосмислено говори о дубоким

коренима, насталим у ритуалним обредима у част доласка новог, бољег времена које ми увек очекујемо испраћајући стару годину.

“Као потврда таквог утиска је то што и Панч, Пулчинела, Полишинел, Петрушка и њима блиски хероји (у том смислу и циркусни клоун) посебно место, посебно поштовање су давали црвеној боји (у том смислу и шминка и костим су били црвени) и били веома покретни. Иза тога сасвим јасно стоји и ватрена природа, веза с изображавањем симбола светског пожара.”¹⁾

Ако би се у народном, луткарском, вашарском комаду, у било којој његовој варијанти, црвена боја заменила било којом другом бојом, неизбежно би се појавила померања у односима међу ликовима унутар тих представа, али и у драматургији саме представе. На крају крајева, ефекат који производи представа на гледаоца био би савршено друкчији од оног који смо очекивали и добијали од давних времена до данас, у време играња представа народног, вашарског, луткарског театра.

“У исто време, црвена боја је најагресивнија боја, боја крви. То је боја ватре, револуције, страдања (...). Последња два века то је, такође, била и боја анархије.”²⁾

Ако се позабавимо темом тог судара, контрадикторношћу симбола црвене боје, доћи ћемо до објашњења карактера и понашања главног јунака народног, вашарског, луткарског театра. Главни јунак ових представљања обавезно проводи неку врсту “револуције”, изазивајући својим понашањем (тучама, лажима, убиствима) потпуну анархију. За такво понашање он не сноси никакве санкције, све до тренутка када га “односи ђаво” (у случају представа српског народног, луткарског театра “Куку Тодоре”) или крокодил (у случају енглеског представника те групе театра “Панча”) или пас (у случају

1) Некрылова А. Ф., *Этнотеатроведческий взгляд на кукольную комедию “Петрушка”*, в сб. *Искусство театра вчера, сегодня, завтра*, ЕГТИ, 2005, С. 112.

2) Зитуненко С. Н., *Знаки и символы*, издательство Астрель, Транзит-книга, Москва 2004, стр. 371.

Петрушке, главног јунака представа руског народног, вашарског театра). Прави, наивни, народни гледалац никада није осуђивао такве хероје. То што ми називамо, тј. подразумевамо под појмом “казна”, није аналогно ономе што је подразумевао истински народни гледалац са својим фолклорним наслеђем. Казна о којој ми говоримо, заправо је само формални крај представе, као неопходни услов поновног рађања, које заправо води бесмртности (у коју народ верује) главног јунака, у свакој следећој представи. Како се свака револуција, на самом делу, граничи с анархијом, јер је за њено спровођење неопходно насиље, агресија као нуспродукт ка достизању циља револуције, тако и понашње главног јунака ових представа остављамо гледаоцу као поротнику – да осуди или не!

Иза црвене боје увек је стајала полисемантичност и у том смислу сексуална активност, што је касније послужило борделима и јавним кућама као основна боја светла, која се користила у неким периодима 20. века. С таквом применом симболике црвене боје почело се релативно недавно. Ипак, и такву појаву можемо да повежемо с народним, вашарским, луткарским театром. С наше, савремене тачке гледишта, срамота је представљати оно што је у људској природи одувек постојало. М. М. Бахтин је у својој књизи о средњовековној народној култури показао да савремена оцена понашања главних хероја није исто што и случај са комичним херојима и шалјивцијама.³⁾

Херој народног, вашарског, луткарског театра заиста врши “непристојне” радње које друштво јавно осуђује: физичко насиље у односима главног хероја ових представа са осталим ликовима с којима се среће у представи, насиље, убиства (нарочито убиства детета, у случају енглеског представника “Панч и Џуди”), пијанчење, вређање, плување и сл. То је још један од разлога присуства црвеног костима код овог лика. Црвена боја упозорава нас да се срећемо с не-

3) М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1965.

чим необичним, непристојним у понашању, ако се све посматра и оцењује по моралним принципима човека нашег времена.

“Црвена боја, такође, означава стид и бесрамност”.⁴⁾

Хајде да представимо себи нпр. Петрушку, који је неизбежно одевен у црвени костим, с црвеном капом на глави, да је одевен у црно. Колико би промена тада произишло при читању представе? Да ли би нам Петрушка био симпатичан или би, могуће, изазвао страх у нама, вршећи све наведене радње одевен тако у црно, нарочито када палицом бије и убија све око себе? Како бисмо тада посматрали његов однос према Ђаволу или Смрти? Како бисмо доживљавали симпатичне, еротиком проткане сцене с његовом женом (или у другим случајевима са девојкама)? Одевен у црно, он би могао нама да се учини као садиста (у савременом значењу те речи) или као сексуални манијак. Њихова игра, у таквим околностима, никако нам не би била симпатична. Апсолутно исто би се догодило и у сцени тог хероја с ликом Смрти. Такви односи и конфликт на сцени добили би сасвим друго значење. Ми бисмо тада читали са сцене: Смрт се бори са Смрћу. Потпуни антагонизам. У случају о коме је реч, главни херој у улози симбола живота бори се са Смрћу. И то је онда сасвим логично. Ми тада имамо право да “навијамо” за живот тј. за симпатичног представника хероја представа народног, вашарског, луткарског театра.

Шта би се догодило у представама посвећеним опраштању са Старом и сусрету са Новом годином, ако бисмо променили костиме тим ликовима? Шта би се догодило ако бисмо Стару годину обукли и украсили у костим с националним мотивима неког, тачно одређеног народа, тј. обукли је у народну ношњу неког народа? У том случају, добио би се утисак да деца, прогањајући Стару годину (како то обично и чине на таквим представама), прогањају цео један народ. Раз-

4) Зитуненко С. Н., *Знаки и символи*, издательство Астрель, Транзит-книга, Москва 2004, стр. 372.

мотримо сада пример са сличним контекстом. Шта ће се десити ако Нову годину обучемо у српску народну ношњу? Изгледаће тако као да ће цела следећа година бити искључиво српска! Цео свет би чекао српску Нову годину (не православну, која се у Србији назива и српском), и велико је питање ко би се њој радовао. То би се десило и ако би се у тој функцији користила руска, кинеска или било која друга народна ношња, било ког народа на свету. Све то дешава се и када говоримо о главном јунаку народног, вашарског, луткарског театра. Борећи се са Смрћу, лутка главног јунака, одевена у народну ношњу (нпр. Куку Тодор одевен је у српску народну ношњу, ако правимо паралелу са српским јунаком народног, вашарског, луткарског театра), у сцени борбе са Смрћу говори нам о томе да се само Срби боре против Смрти (што је тачно, али није јединствени случај). Цео свет бори се са Ђаволом и Смрћу. Или: цео свет боји се да ће га угристи пас. У целом свету уобичајен је однос према доктору или попу или полицајцу или официру. На основу свега реченог, може се чисто математички размислити и наћи заједнички именитељ и у такав “заједнички именитељ” обући главног хероја ових представа. Да, до нашег “генијалног” 20. века све је већ било смишљено и херој, тема овог текста, био је одевен у универзални костим. Помоћу симбола, он се чита истоветно на свим меридијанима и у свим временима, од Индије и Кине до Запада. Тако генијално смишљена универзалност народног, вашарског, луткарског театра у целом свету, у наше време је непоновљива. Универзалност главних ликова ових представа народног, вашарског, луткарског театра произилази из универзалности и уникалности костима и физичких особености тих хероја. Уникалност лица и костима хероја народног, вашарског, луткарског театра јавља се као резултат обједињавања симбола свега што је он дужан да представи. Таквим начином успостављамо систематичност, по којој једна група симбола рађа другу, нову групу симбола. У тим случајевима једном врстом симбола објашњава се друга група симбола.

Како су крај 20. века и почетак 21. века довели до апсолутног прагматизма у друштву, до његове глобализације, тако би и костим хероја нашег народног, вашарског, луткарског театра, ако бисмо га саздавали данас, био упрошћен на нивоу глобалног и сведен на просту функционалност, исказану кроз крајње упрошћене форме и боје. Таква решења проузроковала би губитак уникалности, индивидуалности хероја, који је преживео много векова. Као што се комунистичка идеологија придржавала идеје да смо сви једнаки, тако и нова, глобалистичка идеологија гуши све различитости у друштву, самим тим, та тенденција преноси се и у театар и нарочито у народни, вашарски, луткарски театар.

С друге стране, 20. век на свом самом крају, донео је “слободу мишљења”. Деведесетих година прошлог века, као резултат еуфоричног одобравања слободне речи и мишљења, васкрснуо је и вид театра о коме говоримо али, пре свега, он је у драматуршком смислу добио вид сатире и кроз сатиру и неограничене могућности, потребне савременом човеку. Као и све што је неумерено, тако је и та неумерена “слобода” донела са собом коришћење “свих средстава” за досезање циља. Они су се одразили и на театар и, конкретно, на народни, вашарски, луткарски театар, свеједно како се он назива: КУКУ ТОДОРЕ, ВАСИЛИКА, ПАНЧ, ПЕТРУШКА... Што се тиче театра “Куку Тодоре”, баш њиме се може објаснити изражена жеља за покушајима његове обнове осамдесетих година 20. века и почетком 21. века. Десило се, међутим, да се у таквим покушајима “Куку Тодоре” још више удаљио од сопственог вида театра – народног, вашарског, луткарског театра и његових, светски и временски, зацртаних канона. Услед разних разлога такви покушаји ослањали су се на оно што је било више познато у Србији, а то је гињол театар, који ни у ком случају не може и не сме бити поистовећен са народним, вашарским, луткарским театром.

Симболи изазивају асоцијације које рађају синониме, а неправилно повезани синоними производе непоправљиве или тешко поправљиве грешке у основама

позоришног произвођења. Ова теза додатно објашњава грешке које су се појавиле у покушајима рестаурације театра “Куку Тодоре”, о којима се говорило више у наведеном тексту.

Ако је 20. век, како тврде многи театролози, и донео много новог у луткарску уметност, не треба губити из вида да је на тај начин луткарски театар изгубио много старог и “закључио” договор о компромису с посредним окружењем. Постоје границе у свему, па тако и границе у иновацијама. Ми не можемо (не само што немамо права него и дословце не можемо) прећи преко њих. Неко давно, на пример, измислио је део одеће који називамо сукња. Нека у нашем примеру сукња буде синоним за народни, вашарски, луткарски театар. Ми, генијални људи 20. века, скраћивали смо ту сукњу, рашивали је, сужавали, продужавали,

додавали јој којешта, но она је свеједно остала само сукња. Али, оног момента када су модни “редитељи” (читај модни креатори), запали у лудило, не знајући шта више да смисле, какав још експеримент на њој да спроведу, досетили су се да је споје по средини, међу ногама, с унутрашње стране. Тада је она престала да буде сукња и претворила се у панталоне. Још горе од тога, они су то назвали “сукња-панталоне”! Сукња губи своју функцију и добија нову, “практичну” (са савремене тачке гледишта) функцију, лишену свих дубоких симбола које је вековима носила собом.

Слично се дешава и у театру. Модернизација театра може ићи само до границе која театар дели од онога што ми називамо не театром, него било којим другим именом. У конкретном случају, национално опредељење или допуна националним елементом, по-



Позориште лутака из Новосибирска, Русија, документација:
Међународни фестивал позоришта за децу Суботица

средством драматургије или визуелних елемената, доводи до тога да тај театар губи своју индивидуалност, а самим тим и сврху свог постојања. Такав је случај и с театром “Куку Тодоре”, који се повремено јављао, у покушајима, у Србији од 1914. до 2011, у форми веома далекој од традиционалног вашарског представљања.

Да би театар поново добио све елементе и форму традиционалног, народног, вашарског, луткарског театра, прецизно опредељеног, које је изгубио временом кроз неуспеле покушаје његовог враћања на сцену, додајући му национални костим, тј. одевајући га у народну ношњу, треба га “раставити” и потом правилно, наново, “саставити” у облик у коме је он дужан да буде, сагласно законима успостављеним пре много векова. Долазимо до закључка да губљењем самосталности, отимањем симбола, ми заправо поништавамо и функционалност и циљ битисања. На тај начин добијамо право на убиство. Можемо провести паралелу с актуелним политичким догађајима у свету, где малим народима у почетку намећу туђ језик, моду одевања, туђу музику итд. Кроз неко време, такав народ заборавља своје обичаје, заправо симболе које можемо да окарактеришемо као традицију. Заборављање традиције доводи до ослобађања територије за слободан проход, тј. инфилтрацију туђих, страних симбола. Дословно, такав принцип дешава се и у театру и у том смислу највише страда луткарски театар и потом најстарији међу свима њима – народни, вашарски, луткарски театар.

Да ли треба да се враћамо прошлом, да се враћамо старим стандардима? Да ли уопште нема адекватног гледаоца или адекватне средине, као што је раније био вашар? То није лако питање. Сам факт обнове и поновног рађања старих театарских форми и интерес за њих који показује широка публика, било је просто неминовност. Народни луткарски херој постао је савремени херој.

Ако се представе народног, вашарског, луткарског театра доследно испуњавају и гледаоци постају активни учесници тог “ритуала”, тада ће они после представе

и знати шта се на сцени догађало. Али, ако се десе сва одступања о којима је било речи, настаће потпуно нераумевање представе и као резултат – равнодушност и чуђење гледалаца после представе. О томе се говори у индијској позоришној библији *Наијјасасири*. Ако је у претходној форми, од ритуалног обреда ка театралном извођењу, гледалац престао да буде активни учесник представе, он није изгубио своју функцију, већ се само из активног изменио у пасивног учесника представе.

Театар – то је било које место где се налазе глумци и публика. Ни без првих, ни без других, нема театра.

Симболи и реакција гледалаца у функцији нераздвојног елемента театралног представљања, деле се на неколико сегмената. У тим оквирима објашњава се, на пример, смех на глумачком плану и посебно на плану гледалаца, као конзументата театарских представљања.

“У вербалне реакцији по интензитету рачунају се:

1. осмех (смита)
2. смех (ардхахаса)
3. хихот или смех до изнемоглости (атихаса)
4. узвикивање “одлично, одлично” (садху)
5. узвикивање “савршено” (ахо) (или “браво, браво”... *прим. А. В.*)
6. громогласно аплаудирање (правддханада)⁵⁾

Како је народни, вашарски, луткарски театар пре свега театар, ми не можемо да користимо већи део општих критеријума у односу на спознају, игру и читање представе по канонима установљеним у 3. веку пре наше ере. Реакције гледалаца и општу реакцију публике обавезни смо да читамо помоћу симбола. Такви знаци и симболи послаће нам тачну информацију о разумевању симбола, прочитаних са сцене, помоћу геста, физичке или вербалне радње итд. У конкретном случају, количина и интензитет смеха у представама народног, вашарског, луткарског театра сразмеран је

5) *Наијјасасири, иосианак иозоришиша*, Бхарата Муни, прво издање, Београд 2003. издавач Радослав Лазић, стр. 105.

количини комичног, које на сцени производи глумац луткар. Како комичност даје глумцу могућност његове реализације помоћу велике количине симбола (реч, гест, покрет, положај тела лутке, глас), и све то помоћу лутке која, сама по себи, представља огромни симбол, као могућност јавља се добијање очекиване реакције која може бити колико и већа од очекиване, толико и мања. Када су сцене маестрално одигране, с тако великим бројем средстава којима се изражавају симболи, може се добити и очекивана позитивна реакција публике.

Сада се можемо вратити мишљењу које говори о томе да симбол изазива асоцијацију, непосредно повезану са количином потенцијалне маште сваке индивидуе, на основу чега се појављују адекватни или неадекватни синоними, који чине коначну слику виђеног тј. преживљеног, захваљујући виђеним радњама на сцени.

Губитком симболике у представама остаје чиста реалност. Реализам у уметности прима се “дословно” без задршке и проузрокује нетачан додир с оним што долази са сцене. Размишљајући логично, добија се правилни закључак на основу виђеног на сцени, тако што на основу нетачних премиса добијамо нетачан закључак. Али, ако нашег хероја представимо тачно, у оквирима закона који постоје у представљању народног, вашарског, луткарског театра, све ће бити лако прочитано и разумљиво. Потпуно исто као и у животу и у театру је веома опасна замена теза. Симболи у театру су краћи пут ка успеху и, истовремено, краћи пут ка потпуном дебаклу.

Проблем који се јавља при употреби традиционалних облика театра (у случају народног, вашарског, луткарског театра), састоји се у томе што се језик симбола променио или је његов већи део изгубљен као резултат епидемијских, глобалних размера макијавелистичког схватања света, што се драстично проширило деведесетих година 20. века, до данашњих дана. Језик симбола разликује се код разних народа, разних култура. И свеједно што у многим језицима света данас можемо

да препознамо опште термине (као, на пример, *шеатр*), тако и у језику симбола можемо да препознамо општа места, с мањим или већим отклонима, тада када њихова суштина остаје непромењена. Образовање гледаоца, некадашњег учесника ритуалних обреда, који се оделио од глумца, али остао је на истој страни сцене, јавља се као веома важан фактор за разумевање тога шта се дешава на сцени, што је резултат велике групе људи (учесника представљања).

Инстинкт и сачувани примарни људски органи чула препознају симболе који долазе са сцене, будући да су они преузети из реалног живота. Симболика у театру, као резултат свог многовековног постојања, изградила је у генетском коду човека посебан ген, који се јавља у свим народима и религијама.

Захваљујући том “коду”, ми, гледаоци, разумемо и с интересом примамо и доживљавамо традиционалне луткарске представе свих народа и култура. Уопштавање људског друштва, што доноси глобализација у свим сферама, може произвести потпуно ишчезавање “језика симбола”, као “надјезичке” форме вербалног општења људи. То, свеједно што нам изгледа страшно, може раздвојити народе, културе. Да се то не би десило, треба да сачувамо традиционалне форме народног театра и у том контексту народни, вашарски, луткарски театар.

ЛИТЕРАТУРА

- *Наијасасџра, ѿосџанак ѿозориџџа*, Бхарата Муни, прво издање, Београд 2003, издавач Радослав Лазић
- С. Н. Зитуненко, *Знаки и символи*, издатељство Астрель, Транзиткнига, Москва 2004.
- Хенрик Јурковски, *Мејаморфозе ѿозориџџа луџака у XX веку*, Међународни фестивал позоришта за децу, “Пионир”, Суботица 2006.
- М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1965.

Пише > др Борис Голдовски

С руског превео > Зоран Ђерић

Руско луткарско позориште

Руско луткарско позориште потиче из традиционалних паганских ритуала и народне игре. Прве играјуће руске лутке пронађене су на Црвеном тргу у Москви, у културном слоју из 15. века. Ове керамичке фигурине, стављане су на прсте уз помоћ округлих чепова. Сличне лутке користили су скомраси почетком 17. века. Комичари су носили на главама малу таблу са монтираним покретним луткама. Прве документарне доказе луткарског позоришта у Русији дао је 1636. године А. Олеариус (Елзшлегел) – немачки дипломата, научник, путник. У овим традиционалним уличним комедијама, као што је *Петрушка*, коришћене су лутке-рукавице (на руском називане “петрушенке”). Радња се састоји од низа састанака главног јунака са различитим ликовима и завршава борбама и његовом победом. Постојала су два учесника: луткар, који је радио иза паравана и музичар (касније музичка кутија), који је коментарисао представу и прикупљао новац. Био је традиционалан и луткарски вертеп. То је умањена копија сцене мистерија – налик

на кутију, отворена за гледање према страни публике, по правилу, имала је два спрата. Представе су даване у дане Божића. После приче о “цару Ироду”, на првом спрату вертепа почињала је луткарска представа која по заплету подсећа на *Петрушку*. Луткарски вертепи појавили су се на прелазу из 16. у 17. век, у западном и југозападном делу земље (Украјина, Белорусија). У почетку, то је била нека врста црквеног позоришта, у којем се приказивало рођење Христа, поклоњење мудраца, злочини краља Ирода. Током времена, вертеп се спојио са нецензурисаном, народном културом, и почео да прима секуларне, домаће, друштвене садржаје. После Смоленска, Москве, Нижњег Новгорода, он се проширио на градове Урала и Сибира (Тоболск, Иркутск итд).

У званичним позоришним представама, лутке се користе од друге половине 17. века, у представама које су даване за цара Алексеја Михајловича (*Давид и Голијат*, *О Бахусу са Венером*, *Јеторева комедија* и сл.). У њима су, заједно са маскама, биле и велике лутке:

Бахуса, Голијата, змаја и друге. Крајем 17. века, за време владавине Петра Великог, у Москви постоји мала труппа западноевропских луткара: “мађарски народни комичар” Ј. Сплавски и “дански изасланик” Г. Каулиц. Њихове представе садржавале су забаву, показ чуда, летове, трансформације, трикове, погубљења, витешке борбе итд. Године 1700. били су први наступи луткара под покровитељством цара Петра. Једна група је путовала по градовима Украјине, а друга – по градовима на Волги у Астрахану. Међу глумцима је био “из руске земље луткар – Ивашка Иванов”.

Ј. Сплавски је 1702. године из Гдањска у Москву довео труппу И. Кунста (ученика немачког луткара Ј. Фелтена), који је покренуо позориште на Црвеном тргу.

На позив царице Ане Ивановне, у Москви и Санкт Петербургу (1733) радила су четири луткарска позоришта италијанских комичара, који су дошли у труппама комедије дел арте. У исто време, наступали су и луткари из Немачке и Француске.

У Москви се појављују прве династије руских луткара. У почетку су то били Јакубовски (Осип, Петар, Илија) – становници Витебска, који су давали луткарске представе почетком шездесетих година 18. века.

У *Санкт-Петербургском гласнику* штампан је теоријски чланак “О позоришним играма” (1733), у ком аутор (вероватно Ј. Штелин), истиче да је луткарско позориште у стању да “покаже суштину ствари”.

Значајан утицај на формирање луткарског позоришта у Русији имао је Ј. Зигмунд (Sigmund). Заједно са супругом Елизабет (1733), у Москви и Санкт Петербургу, он је давао велики број луткарских представа (*О Адаму и Еви, О Јесфири, О Светиој мученици Дорошеји, О Дон Жуану* и многе друге) и 1742. године добио је “ексклузивну привилегију”, с правом да игра комедије “у Москви, Санкт Петербургу, Нарви, у Риги, Ревелу и у Выборгу”, а дато му је право и место за изградњу позоришних зграда. Затим ту привилегију добија П. Хилфердинг (1746), па И. Нејгоф (1762), а од њих стиже и до “комичара Шкољарија (Skolari)”.

У обе престонице Русије такође су играли своје марионетске представе И. Менде из Бреслава, “комичар Везер”, “капетан Шаунберах”, браћа Сарге и многи други. Репертоар се састојао од “англо-немачких комедија”, драматизација витешких романа, библијских параболоа и клоновских интермедија, позната је и представа о доктору Фаусту. Представе су се разликовале по богатству костима за лутке и сценографијом. Саме лутке биле су лишене позоришне конвенције и личиле су на праве људе. Од средине 18. века биле су у моди лутке-аутомати, позориште сенки, разне панораме и “оптички театар” (нарочито механичке лутке Француза П. Дјумолена), као и “театар ватромета”, који је, осим огња, користио полуаутоматске лутке, приказе херојских битака, алегоријске фигуре, ватру змајева, орлове и слично.

Оснивач руског позоришта Ф. Г. Волков, обратио је пажњу и на луткарско позориште. Још у време Племенитог пешадијског корпуса, он ће самостално направити “позориште, које се састоји од лутака” (вероватно за императора Петра Трећег). У драмским представама Волков је користио велике лутке и маске, а за време крунидбене маскаркаде “Тријумфална Минерва”, у Москви, у част Катарине Велике, увео је уличне луткаре.

У 19. веку луткарско позориште је чврсто укоренено у руску културу; национална комедија *Пейрушка* добија свој коначни облик. Луткарско позориште улази у породично окружење, почиње да се представља на свечаностима, у кабинама. У градовима раде Италијани Ј. Фере (1800), К. Жуванети (1802), И. Солари (1806), Француз Ф. Браунер (1804), Немац Шефер (1816–1822) и други. Са “механичким”, “наступима” и “луткарским позориштима”, поред странаца били су и руски луткари (Карасев, Никулин, Надујев, Лобков, Јаковљев, Воронов, Новиков, Борзунов итд). Представници различитих генерација династије Гоби (Јаков и Катерина) показују у Санкт Петербургу и Москви “механичко италијанско луткарско позориште, кинески ватромет и *лајшерну мајику*”. Активно ради, преносећи тајне свог

заната, Д. Беј (1841–1873). У време Божића наступао је са представама вертепа, “уз кога су биле оргуље и сенке”, учитељ вокалне музике И. Колосов и његови синови Александар и Павел. Са кинеским сенкама наступали су И. Киоз (1804), М. Принчипе и многи други.

У Русији је било познато и традиционално западноевропско луткарско позориште. Конкретно, париска трупа Ж. Вердана, са репертоаром сајамског позоришта. Класичне луткарске сцене – *Дон Жуан* и *Фауст* – играли су “дошљаци из немачких земаља”, госпођа Прате, отац и син Крамеси, Г. Клејншнек, механичар из Холандије Швигерлинг.

Ови комади, као и мотиви *Чаробне фруле* адаптирани за луткарске сцене, играни су не само на сценама престонице него и у Севастопољу, Одеси, Казању, Харкову, Воронежу, Саратову и другим градовима.

У 19. веку руска публика упознала је и нове видове уметности играјућих лутака, које су настале у вези са развојем физике, механике и оптике. Професор физике у Лијежу, Е. Робертсон показао је “кинетозографску презентацију – слике, са анимираним фигурама и светлосним ефектима” (1804). Сличне ефекте давао је “механичар из Москве, из царског позоришта Портнов” (1826), потом Венецијанац Г. Мађи, Аустријанац Мејергофер, Француз А. Мишо (1831–1833), полонизовани Румун И. Купаренко. Лутке-аутомате показивали су у Русији и “тиролски механик” И. Чугмал и други западноевропски луткари. Француски држављанин Лемолт организовао је у Санкт Петербургу, прво у Русији, стално позориште за децу (1841–1844).

У другој половини 19. века иницијатива припада руским луткарима и власницима штандова (И. Макаров, П. Седов, А. Павлович и други). *Пешрушка* добија огромну популарност. Иако је никао под утицајем западних луткара, његов лик сакупио је највише обележја руског националног карактера.

У 19. веку рађа се и професионална руска луткарска драматургија, драме *Цар Девица* В. Ф. Одојевског, *Зачарани сандук* А. А. Бестужева-Марлинског, *Принци*

Лушон В. С. Курочкина (ауторов римејк француске представе) и других. Луткарску ексцентричност руске историје, којим су управљале безумне механичке лутке, приказао је у *Историји трага Глушова* М. Е. Салтиков-Шчедрин. Крајем 19. века луткарско позориште у Русији привукло је пажњу научника, истраживача, колекционара старина (В. Н. Перетц, Д. В. Григорович, Д. А. Ровински и други).

Нови подстицај развоју луткарског позоришта у Русији збио се почетком 20. века, под утицајем креативних претрага у Француској и Немачкој. Уметници А. Н. Бенуа, М. В. Добужински, Е. Е. Лансере, редитељ Н. Н. Јевреинов, активно су укључивали лутке у сферу свог рада у Старом позоришту (*Сајам на индики свештој Дениса*, *Итра о Робину и Марион*, *Теофилова акција*, 1907. итд). Песник Константин Баљмонт је 1903. написао песму “Позориште лутака”, својеврсни поетски манифест уметности играјућих лутака Сребрног века. А. И. Куприн је компоновао и свирао водвиљ са својим луткама.

Идеја о стварању луткарског позоришта у Русији почетком 20. века заинтересовала је многе: од А. Белог (Б. Н. Бугајев) до Вахтангова (1915), вертепног комада “кнеза естета” М. А. Кузмина. *Божић* на сцени кабареа “Пас луталица” у Петрограду, руска верзија *Карађоза*, Јевреинова итд. У фебруару 1916, у кући сликара А. Ф. Гауша у Петрограду, представом *Моћ љубави и маџије* Аларда и Вандербека (сајамска марионетска комедија из 18. века), отворено је “Позориште лутака” Ј. Л. Слонимске и П. П. Сазонова. Иако оно после тога није имало ниједну премијеру, цело домаће луткарско позориште живело је под утицајем луткарског позоришта Сребрног века, у целини, и *Моћи љубави и маџије*.

За позориште Слонимске и Сазонова песник Николај Гумиљев написао је филозофски комад *Дејше Алаха* (инспириран мотивима арапских бајки). Бајка је била усмерена не толико на децу, колико на детињство, које живи у свакој луткарској представи.

Октобарска револуција из 1917. створила је нову ситуацију у Русији. Шире се разне пропагандне луткарске представе, које се одликују политичким и друштвеним пристрасностима, гротескним облицима плаката, сатиричним жанром драме, једноставном драматургијом.

На општем плану, истиче се *Револуционарни Пејрушка* (1918), кога је створио редитељ П. И. Гутман. Радећи на фронтима Грађанског рата, он је основао читав правац Црвеноармијског Петрушке. Прва Гутманова представа, *О Деникину, хвалисавцу и хероју Црвене армије*, приказана је у 1919. у близини Туле, где су се водиле борбе између Црвене армије и Беле армије генерала Деникина. У пропагандним луткарским представама обично су се користили облици ритуала и верског позоришта. Илустрација за то је Међугорски револуционарни вертеп (1919), основан у Кијеву и позориште “Арлекин”, младих Г. М. Козинцева, С. И. Јуткевича и А. Ј. Каплера (1919).

У Москви, у позоришном одељењу Комесаријата народне просвете, отворили су студио “Петрушка”, који је на годишњицу револуције поставио представу *Рај краљева од караџа* (1918). Краљеви од карата збацили су мање карте. Протагониста – Петрушка водио је целу “игру” и коментарисао акцију. А. А. Блок је говорио позитивно о представи. Студио је направио сет лутака за ову представу, које је, заједно са текстовима представе и албумима декорације, окачио у аматерским позориштима.

Агитационо позориште лутака посебно се брзо развило у првим деценијама после револуције. Велику улогу одиграла је поезија Владимира Мајаковског и текстови Д. Бедног (Е. А. Придворов), који су поставили модел књижевне и идеолошке основе луткарских представа. Године 1919, било је више антирелигијских представа. Године 1920, била је популарна представа *Пејрушка и девастација*, у којој се Петрушка, заједно са марионетским “народом”, бори са економском пропашћу. Године 1927, комад С. Городечког, *Од краља*

до октобра, отворио је позориште “Црвени Петрушка” (уз представе *На њогајмицу, Наши Устав, Полицијска њаншомима, Пуш сиромаша, Класа њошив класе* итд). Представа *Зелена змија* (1929), отворила је прво државно мобилно позориште малих форми Санитарног института за културу, под руководством О. Л. Аристове (*Сан-Пејрушка*). Двадесетих година било је познато и Московско позориште лутака “Кооперативни Петрушка” итд. У исто време било је и других луткарских позоришта која нису кренула са политичким циљевима. Међу њима – позориште лутака А. П. Седова (*Давид и Голијат, Лијањушка* итд). Лутке је правио В. А. Фаворски.

У Москви су 1917. познати уметници Н. А. Симонович-Ефимова и Игор Ефимов отворили “Позориште Петрушке”. Пошто су студирали народне луткарске, Ефимови су обогатили његов класични репертоар, технички усавршивши саме лутке. Са њима су били уметници В. А. Серов, В. А. Фаворски, вајарка А. С. Голубкина, научник и филозоф П. А. Флоренски. Велики успех имале су представа Ефимових *Басне И. А. Крилова, Весели Пејрушка* итд. Они су радили са различитим системима за лутке, и сваку лутку су технички и уметнички прилагођавали. Тридесетих година, у холовима драмских позоришта и уметничких клубова они су показивали сцене из *Мајбети* Вилијама Шекспира. На фону крвавоцрвене позадине, преко сребрне светлости оквира, играле су лутке уз широке трагичне гестове, необично дугих руку, изражајних лица, која су у повратку мењала изразе. Била је интересантна и сцена са Великим Петрушком (лутка висине човека) и луткарски интермедији Ефимових за *Тринаесет њасаца* Н. П. Смирнова-Соколског (1934). Њихово породично позориште постојало је више од 20 година, утичући на естетику, професионални ниво, не само руског него и светског луткарског позоришта. У позориште Ефимових долазили су на праксу десетине луткара из многих градова у СССР. То је био први корак у формирању руске луткарске школе.

Под њиховим утицајем отворена су нова луткарска позоришта. Међу њима је, једино у Русији, велико, државно, Московско позориште сенки. Организовано 1937. године, при Музеју књига за децу, позориште је креирало разноврстан репертоар: *Пушкински сјекињакл* (1937), *Дођи, бајка!*, *Три дебелуце*, *Живи билборд*, где су на екрану оживеле пријатељске карикатуре В. Клајберна, Ч. Чаплина, И. Монтана и других. У представама је коришћена техника европског позоришта сенки, а измислили су и сопствену технику сенки. Позориште је користило и кинеску технику вођења фигура сенки. Московско позориште сенки има пуно посла и данас. Његов репертоар обухвата не само представе сенки него и обичне – луткарске представе.

Прекретница је била дело Е. С. Деменија – редитеља, глумца луткарског позоришта, естраде, филмског редитеља, историчара и теоретичара позоришта. Почео је као аматер (1918). После демобилизације ступио је у петроградско Позориште младог гледаоца, на техничку позицију (1922). Године 1924. он је створио “Позориште Петрушке”, показујући премијере *Петрушка* и *Арлекин*. “Позориште Петрушке” није постављало само представе за децу него и за одрасле (*Свадба Антона Чехова /1928/*, *Свађе Ивана Ивановича са Иваном Никифоровичем* Гогоља /1929/ и друге).

Демени је један од првих који је у луткарском позоришту поставио представе по делима руских и страних класика: Пушкин, Гогољ, Њекрасов, Чехов, Шекспир, Молијер, Г. Сакс. Први је створио луткарске игране филмове, луткарске ТВ спектакле. Демени је такође први поставио комаде С. Ј. Маршака и Е. Л. Шварца, осмислио терапију са луткама, наступао за болесну децу у Лењинградском институту Гарнер. Тимски радећи са Лењинградским позориштем лутака Л. В. Шапорине-Јаковљеве (1930), Демени је креирао наступе са луткама марионетама (*Наш циркус /1930/*, *Бесмислице /1932/*, *Гуливер у Лилийушу* Џ. Свифта, *Палчић* Шарла Пероа /1946/, *Веселе жене виндорске* В. Шекспира /1947/, *Паметне ствари /1948/*, *Шта да?*

Владимира Мајаковског /1950/, *Палаша – палатица* /1950/, С. Маршака итд).

Деменијево представе карактерише висока извођачка и општетеатрална култура, музикалност, динамичност. Редитељ се одбио од завесе, користио је маневар “моновизије” у стварању ликова који су окружавали свет јунака, онакав како су они могли да га виде. Да бисте то урадили, требало је да промените визуру ствари, да покажете гледаоцима свет кроз очи глумаца из представе.

Истовремено, у Москви је био активан редитељ В. А. Швембергер. По завршетку Студија Вахтангов, основао је два Московска луткарска позоришта: градско – “Позориште књига за децу” (1931) и Московско регионално луткарско позориште (1933). (Неке од представа: *Ревизор*, *Снежна краљица*, *Три ирасејша*, *Машиа и медвед*). Он је такође основао и прво професионално луткарско позориште у Украјини (1921), у Чернигову и професионално луткарско позориште у Киргистану (1941, Фрунзе), где је, као етнички Немац, послат одмах након почетка рата. “Што је већа уметност драмског глумца – мислио је Швембергер – тим ће лакше и боље да овлада мајсторством глумца-луткара.”

Јединствена активност Деменија, Ефимових, Швембергера и других, постала је катализатор у стварању мреже државних луткарских позоришта СССР-а: Велико луткарско позориште у Лењинграду (1931), луткарских позоришта у Нижњем Новгороду (1929), Самари (1932), Архангелску (1933), Рибинску (1933), Иванову (1934), Ростову-на-Дону (1934) итд. Формира се луткарска драматургија (комади С. Маршака, Е. Шварца, Н. В. Гернет, А. П. Глоба, Е. Ј. Тараховској, Г. Л. Владичиној, Г. Матвејева итд).

Следећи и најважнији корак у развоју луткарског позоришта у Русији је делатност С. В. Обрасцова. Редитељ, педагог, позоришни теоретичар, писац, сценариста, сликар, он је имао огроман утицај на цео свет луткарског позоришта у 20. веку. Обрасцов се школовао на Вишој државној уметничкој школи, био је умет-

ник Музичког студија Московског уметничког театра и МХАТ-а 2 (1923–1936). Радио је у позоришту и на естради (“романсе са луткама”), 1931, основао је ГЦТК (касније академски), при Комесаријату народне просвете РСФСР. Позориште је имало дванаест чланова. Године 1936. позориште је добило своју бину на Тргу Мајаковског (сада Трг победе). Затим је одржан први преглед луткарских позоришта Русије, који је показао да је позориште Обрасцова постало центар, где се акумулирају и одакле се по позориштима СССР-а дистрибуирају нове идеје, сценографије, представе, теоријска и практична открића у области луткарства.

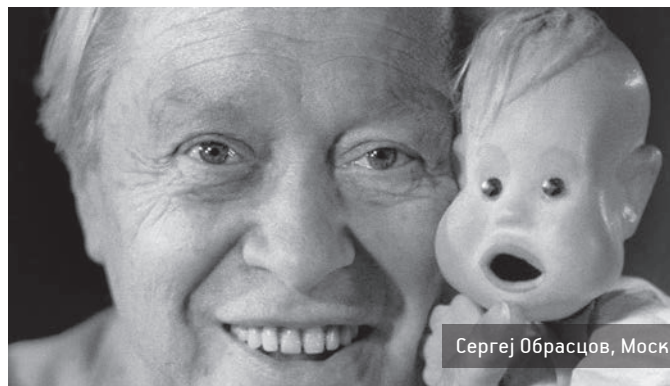
Током рата, шеснаест концертних позоришних бригада било је на фронту и у болницама. У позоришту су поставили агитационе представе *Хишлеров сан*, *Наг крововима Берлина* и друге. У исто време, глумци из позоришта играли су представе за децу и одрасле у градовима региона Волге, Алтаја, Сибира, Казахстана. У Новосибирску, Позориште Обрасцова је у Русији било највећа база за организовање фронтовске пропаганде. Позориште је учествовало у стварању професионалних луткарских позоришта у многим земљама Источне Европе – Пољска, Чешка Република, Словачка, Југославија, Источна Немачка, Литванија, Летонија и Естонија. Захваљујући ауторитету, професионалној вештини, репертоару Позоришта Обрасцова, почела су да се стварају нова луткарска позоришта (Лењинградско позориште бајки /1944/, луткарска позоришта у Стаљинграду /1936/, Вологди /1938/, Краснојарску /1944/, Тверу /1944/, Курску /1944/ итд.). Од 1948. Позориште Обрасцова показује своје представе у иностранству. Гостовало је у 67 земаља широм света.

Прва представа Обрасцова била је *Џим и Долар* (лутке-рукавице). Уследиле су *Прасе у каги*, *Кашишанка*, *Само од себе* (1936), *Велики Иван* (1937), *Мачак у чизмама*, *Аладинова чаробна лампа* (1940), представа која је била претеча “обрасцовљевских” наступа за одрасле, а одиграна је са луткама на штапу. На основу огледа Ефимових, у позоришту су створили своје лут-

ке на штапу, које су касније постале познате као “руске лутке на штапу”.

Током рата, био је постављен *Краљ-јелен* (1943), а одмах након рата, 1946, *Необични концерти* (првобитни наслов *Обични концерти*). Ова представа одиграна је више од 10.000 пута, ушла је у *Гинисову књију рекорда*. Међу представама Позоришта Обрасцова издвајају се *Ђавоља воденица* (1953), *Божанствена комедија* (1961), *И-Го-Го* (1964), *Дон Жуан* (1975). Репертоар овог позоришта постао је узор за 130 великих државних совјетских луткарских позоришта и на десетине државних источноевропских позоришта. Креативни изглед Позоришта Обрасцова стварали су изузетни позоришни уметници В. В. Андриевич и Б. Д. Тузлуков.

Године 1970, позориште се преселило на архитектонски комплекс, специјално изграђен за њега на Садовом кољце (два гледалишта и две сцене, фоаје за публику, зимска башта са фонтанама, акваријумима и егзотичним птицама). На фасаде позоришта поставили су сатове са луткама.



Сергеј Обрасцов, Москва, Русија

У част 100. годишњице рођења Обрасцова, Москва је 2001. године била домаћин Првог међународног фестивала С. Обрасцова (организатор Фондација која носи његово име), који је окупио око 100 луткарског позоришта широм света. Првих пет награда на фестивалу добили су Ф. Генти (Француска), Ж. Жоал (Белгија), Х. Јурковски (Пољска), В. А. Волховски (Ру-

сија), А. Росер (Немачка). Захваљујући Обрасцову, луткарско позориште је у светској култури заузело место које му припада и одале су му почаст све уметности. Обрасцов је створио неформалну школу која је призната као стандард у уметности игре са луткама.

Даљи развој луткарског позоришта повезан је са ширењем уметничких могућности кроз коришћење позоришне опреме. Од 1958, Међународна унија луткара (УНИМА, основана у Прагу 1929) редовно организује међународне фестивале. Постоји жеља за синтезом извођачких уметности. Један од првих у Русији, који је извршио ротацију луткарског позоришта у правцу те синтезе, био је редитељ Б. И. Аблинин, оснивач позоришта-студија “Шева” (1968). Позориште је трајало само неколико година и затворено је 1972. Представе Аблинина постале су претече позоришта “уралске зоне”, чију је естетику пољски професор Х. Јурковски формулисао као “трећи жанр”.

Оформлио је и обучио плејаду лидера новог правца, М. М. Корољев – редитељ, професор ЛГИТМиК, драматург луткарског позоришта, педагог, оснивач “лењинградске” луткарске школе. Коровљев креативни живот је, пре свега, повезан са лењинградским Великим позориштем лутака и ЛГИТМиК, где је руководио Катедром луткарског позоришта, коју је сам основао (1959). Позориште Коровљева наставило је традицију класичног позоришта за децу (*Дивљи лабудови* Ханса Кристијана Андерсена, *Коњић-трбоњић*, П. Ершова и друге). Његове представе за одрасле, попут “обрасцовљевских”, ушле су у златан фонд светског позоришта (*У златном рају* Б. Чапека, *12 столица* Иљфа и Петрова, *Леја Галаијеја* Б. Гадора, Д. Дарваша, *Голи краљ* Е. Шварца и друге).

Ученици М. Корољева дефинисани су будући пут руског луткарског позоришта у седамдесетим и осамдесетим година 20. века. Међу њима – В. Л. Шрајман. Следбеник “корољевске школе”, један од твораца “уралске зоне” (област у којој углавном раде ученици Корољева), он користи не само луткарска средства

већ и друге извођачке уметности – посебно драмско позориште, циркус, естраду, филмски начин “монтаже атракција” итд. Заједно са уметником М. И. Борнштејном, као и другима, Шрајман је основао Магнитогорско позориште лутке и глумца “Буратино” (*Ветеринар који жив Бармалејева* /1975/, *Три мускетара* /1976/, *Мојли* /1976/, *Испраја Вилија Старка* /1982/ итд). Позориште је окренуто и делима класичне драматургије, насталих због драмског и музичког театра, *Човек од Ла Манче* (1979), *Змај* (1980), *Хамлеј* (1981), *Смрт Тарелкина* (1984), *Кућа коју је израдио Свифт* (1985). Шрајманови сценски радови имали су успеха у СССР-у и у иностранству, не само због своје оригиналности већ и зато што је дошао у оштар дијалог са званичном совјетском културом у “доба стагнације”.

Други ученик Корољева – В. А. Волховски, своје представе креирао је у сарадњи са уметником-сценографом Е. Луценко (водећим уметником-сценографом луткарског позоришта крајем 20. века), у Чељабинском позоришту лутака (1972–1987). Његов први велики посао била је представа *Сламена шева* (1977), В. И. Новацког и Ј. А. Фридмана. Креирана на основу словенских обреда, руског фолклора, представа поново промишља древне народне традиције. У *Сламеној шеви* су коришћене лутке, маске, елементи понтомиме, драмске игре. Представа је добила диплому и медаљу на највећем фестивалу луткарских позоришта у Шарлевилу (Француска, 1979). Поменућемо још неколико његових представа: *Суђење Јованки Орлеанки*, *Лейоша над лейошама* (1981), *Мртве душе* (1985), *Славуј и цар* (1986) итд. Од 1987. В. Волховски је на челу Воронежског обласног позоришта лутака “Лакрдијаш”, које је постало једно од водећих руских луткарских позоришта (*Језерски гечак*, *Шињел* итд).

Међу водећим редитељима, глумцима, уметницима “уралске зоне” су: Е. В. Терлецки, С. Ф. Железкин, С. Стољаров, Р. Виндерман, Е. И. Гимелфарб, М. Борнштејн, М. А. Хусид и други, који раде у Кургану,

Јекатеринбургу, Томску, Јарославу, Санкт Петербургу, Чељабинску и другим градовима.

Значајан утицај на руско луткарско позориште шездесетих и седамдесетих година имао је редитељ В. Б. Сударушкин. Ученик Корољева, редитељ Лењинградског Великог позоришта лутака, он је развио жанр музичке комедије, мјузикла (*Прасенце Чок /1969/, Мајак-ковски и Маршак – деци /1970/, Прича о Емељу /1971/, Љубав, љубав... итд*). Са њим су радили уметници М. Ш. Ховралева, Е. А. Боровенкова, глумци Ј. С. Алперович, А. П. Корзаков, В. П. Мартјанов, В. С. Киселева, В. Кукушкин и многи други.

До осамдесетих година 20. века задржала се традиција рада са луткама на естради, коју су узорно започели Обрасцов и Демени. Тада су на руској естради са луткама наступали М. В. Цифринович, И. Н. Дивов и Н. А. Степанова итд.

Крајем осамдесетих година, гаси се традиционална совјетска естрада, а с њом се мењају и популарне лутке. Акцент се више не ставља на садржај, већ на забавност нумера. Постоје бројне лутке које играју више декоративну него садржајну улогу.

У исто време оживели су заборављени луткарски облици (*Пејрушка, Вершеј*), који су почели да се приказује на сајмовима, народним саборима, током божићних празника.

Руска луткарска позоришта све више постају незаобилазни учесници и добитници Националне позоришне награде “Златна маска” (Архангелск, Јекатеринбург, Омско луткарско позориште, Породично московско позориште “Сенка”, Санкт-Петербуршко позориште бајки, позориште “Луткина кућа” Санкт Петербург итд). Продуктивно раде водећи редитељи лутака: В. Н. Шацки (2002. изабран за председника УНИМЕ Русије, Рјазањ), В. А. Волховски (Вороњеж), М. Фридман, С. Ф. Желескин, И. М. Епелбаум (Москва), О. В. Борок (Јекатеринбург), Д. А. Лохов (Архангелск), И. В. Игнатјев, А. Максимичев, Н. Боровков, С. Стољаров (Санкт Петербург), Ј. Е. Лабецки (Виборг), Ј. М.

Мер (Вологда) итд. Међу уметницима-сценографима и креаторима лутака добро су позната имена: А. Ефимов (Јекатеринбург), С. А. Алимов, М. Б. Грибанова, М. Х. Шмулевич (Москва), Е. Л. Луценко (Вороњеж) итд.

Руски луткари редовно иду на турнеје у иностранство, на међународне фестивале луткарских позоришта у Немачкој, Пољској, Француској, Холандији, Белгији, Хрватској, Италији, Србији, Ирану, Републици Кореји и на друге фестивале где се њихови наступи често означавају као најбољи.

Од осамдесетих година 20. века Русија је домаћин међународних и регионалних фестивала луткарских позоришта у Петрограду, Рјазању, Иванову, Архангелску, Јекатеринбургу, Омску, Томску и другим градовима Вологде.

У 20. веку много и плодносно радили су истраживачи – историчари, теоретичари руског позоришта лутака. Међу њима В. Н. Перетц, Л. Г. Шпет, А. И. Федотов, Н. И. Смирнов, И. П. Уварова, И. Соломоник, И. Н. Жаровцева, Б. П. Голдовски, Е. С. Калмановски, А. П. Кулиш, А. Ф. Некрилова и други.

Изграђени су и успешно раде музеји лутака. Међу њима је Музеј при ГАЦТК “С. В. Обрасцов” (основан 1937), Московски музеј Дечјих позоришта, Музеј при Санкт-Петербуршком позоришту лутака “Е. Демени”, музеј при Вороњешком луткарском позоришту “Лакрдијаш” итд. Московски стан, где је живео и радио Обрасцов (1938–1992), постао је спомен-дом који поседује колекцију књига и ствари Обрасцова.

Сада у Русији ради више од сто државних луткарских позоришта и више од 1000 појединачних колектива. Припрема глумаца-луткара обавља се у средњим са вишим школама у Петербургу, Јарослављу, Нижнем Новгороду, Јекатеринбургу и у институцијама културе многих градова у Русији.

У аматерским друштвима, посебно у школама, домовима дечјег стваралаштва, уметност луткарског театра има велику популарност. Сваке године организују се смотре и фестивали аматерских дечјих позоришта.

Пише > др Радослав Лазић

Гласници историје српског луткарства

Божидар М. Валтровић, Марија Кулунџић
и Србољуб Луле Станковић

Божидар М. Валтровић, оснивач Позоришта лутака Народне Републике Србије, 1948, доцније Малог позоришта у Београду, а посебно редитељи луткарског театра Србољуб Луле Станковић и Марија Кулунџић, били су веродостојни гласници историје српског луткарства и истовремено аутентични заговорници првих списа из историје српског и светског луткарства. После готово једног века потреба за историјом српског луткарства као уметности поставља се као прворазредан задатак српске науке о позоришту. Без историје нема теорије, а без теорије нема ни напредовања у практичном уметничком стваралаштву. Списи, чланци, интервјуи, белешке, а пре свега ретке књиге и сећања српских корифеја луткарског театра, важна су историјска и документарна сведочанства и грађа за разумевање развоја и писање прве систематске историје српског луткарства.

Божидар М. Валтровић Позориште с луткама

Божидар Валтровић је био оснивач и први управник Позоришта лутака НР Србије. Љубав за луткарство још у раном детињству подстицао му је отац Михаило, угледни српски археолог. Он му је са својих путовања по Немачкој и Чешкој доносио лутке. Тако је мали Божидар у детињству имао своје собно луткарско позориште. Сам је писао луткарске драмолете, режирао и играо у својим првим луткарским представама. Своје луткарске монодраме приказивао је другој деци, рођацима и пријатељима својих родитеља.

Године 1934. завршио је у Београду курс за луткар-аматере. У хронологији новосадског Позоришта младих помиње се Валтровић као управник Луткарског позоришта у Новом Саду, до 1941. Након Другог свет-

ског рата, сваке суботе, за децу даје бесплатне представе свог малог луткарског позоришта, у једној соби Основне организације Народног фронта на Звездари у Београду. После коначног ослобођења Југославије, 1945. оснива пионирско позориште “Пипол” и руководи њиме у згради Централног одбора УСАОЈ-а. Године 1948. постављен је за првог управника Позоришта лутака НР Србије. У Позоришту лутака активан је до 1950. када је отишао у пензију.

Марија Кулунџић сматра да су “велике његове заслуге што је Београд добио прву професионалну, луткарску сцену, која ће се током година развијати, како у техничком, тако и у уметничком погледу и због тога га се сви ми, његови сарадници, сећамо с великом захвалношћу”. Валтровић као велики заљубљеник луткарства “није могао да живи без лутака” (М. К.), па је 1950. отишао у Приштину где је основао Покрајинско позориште лутака.

Круна његовог стваралаштва било је писање и објављивање приручника *Позоришће с луткарима*, 1948. Био је то “први уџбеник луткарства многим југословенским луткарима”. У Уводу свога приручника, Божидар М. Валтровић истиче да је за луткарски театар потребно стручно образовање које се може добити само путем постојеће литературе. “Пошто код нас није постојала стручна литература ове врсте (за техничку изградњу позоришта лутака и за његов практичан рад), нашао сам се побуђен да саставим овај Приручник, који треба да послужи у горе изложене сврхе, као и да буде путоказ свакоме ко се жели озбиљно посветити овој вештини.”

Аутор је у свој Приручник сабрао и уградио богата луткарска искуства, коментарисана текстом и многим илустрацијама. Бавећи се луткарским театром још од ране младости, као и на својим путовањима у Чехословачку, Немачку, Аустрију, до танчина и потпуно је упознао рад луткарских позоришта у земљама велике луткарске традиције. Године 1934, када је у Србији и целој Југославији почела да се посвећује велика пажња

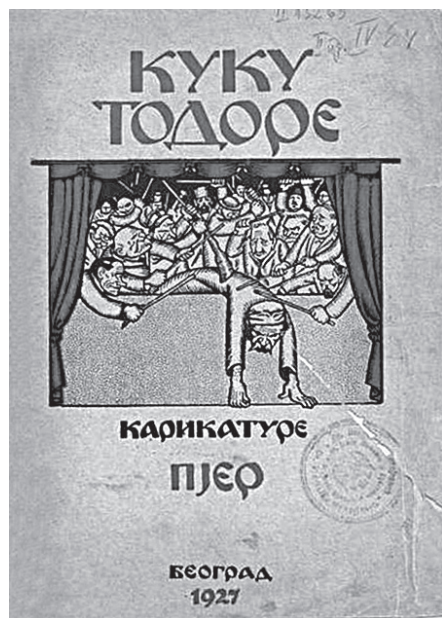
утемељењу луткарских позоришта, нарочито у оквиру Соколских друштава, Валтровић је уложио труда у стицање знања и оспособио се у техничким, уметничким и васпитним искуствима луткарства као самосталне позоришне делатности.

Валтровић захваљује своме колеги и пријатељу Отону Томанићу, градском инжењеру и руководиоцу Позоришта лутака у Суботици, који му је несебично помагао, који је редиговао Приручник и својим цртежима допунио садржај ове књиге. Валтровић жали што није имао могућност да консултује савремену стручну инострану литературу и свој Приручник обогати техничким иновацијама. Ипак, он верује да ће и овакав какав јесте бити од користи сваком љубитељу позоришне луткарске вештине.

Нема сумње да је Валтровићев приручник *Позоришће с луткарима* одиграо значајну улогу својеврсног луткарског практикума у савременој историји српског луткарства. Данас, после 65 године од његовог првог издања требало би га поново објавити, као незаобилазну едукативну литературу у савлађивању технике и технологије савременог луткарства. Посебну уметничку и естетичку вредност има његово Упутство за припрему и обраду комада у позоришту с луткарима.

Валтровићев опис “Куку Тодоре” – аутентична грађа за историју српског путујућег народног луткарства

Божидар М. Валтровић сматра да је “Нетачно што многи иначе мисле, да позориште лутака нема никакву традицију у нас. У предратној Србији, у Београду, све негде до 1914. године, било је познато луткарско путујуће позориште ‘Куку Тодоре’, по чијем је називу и настао онај стари, општи појам за ову врсту позоришта. Представе су се приказивале за народ, тачније – за сав онај шаролики свет који се, жељан забаве, окупљао на пољанама и вашариштима. По духу,



те представе биле су сличне онима које је приказивало лионско позориште са својим чувеним Гињолом.”

Валтровић се живо сећа да су представе *Куку Тодоре* приказиване на Малом Калемегдану, тамо где је данас кошаркашко игралиште, “постојало је пре више од седамдесет година (сећање из 1974, када је објављена публикација *Мало позориште*, Београд, 1948–1974. Прим. Р. Л.) место на коме су подизане разне шатре и циркуси, вртешке, љуљашке и друге шаролике атракције. Међу тим шатрама једна је била постављена при самом улазу у Мали Калемегдан, са леве стране према путу који води у калемегдански парк. То је била шатра тада чувеног, првог српског мађионичара и вештака

Илије Божића. Имала је два дела: један за мађионичарске приредбе, а други за позориште лутака – за његово чувено ‘Куку Тодоре’, које се састојало од једног паравана са квадратним изрезом у висини човека. То је била ‘позорница’. Кад није имало представа, преко тог отвора навлачила се тамноцрвена завеса.

Пре почетка представе одјекнуло би звоно на чији се звук свет сакупљао (деца, младићи, девојке, одрасли, војници). Међу тим светом налазио сам се више пута и ја као дечак.

Прво се појављивала лутка у грађанско-сељачком оделу и обраћала се гледаоцима досеткама. Касније би почела понеког да задиркује, па чак помало и да вређа, да би на крају прешла на грдње и псовке на рачун поретка и власти. Тада се појављивала ‘власт’ у облику жандара-лутке вичући: ‘Тодоре, у апс! Тодоре, у апс!’ ‘Тодор се бранио, све док не би најпосле дограбио неку батину и оборио жандара. У том тренутку је наилазила Тодорова жена, одевена варошко-сељачки, и започињала кукњаву: ‘Куку, Тодоре, шта уради! Куку, Тодоре, шта уради! Тодоре, Тодоре, однеће те ђаво!’ И заиста, појављивала би се лутка-ђаво и одвлачила Тодора а жена је настављала кукњаву: ‘Куку, Тодоре, куку, Тодоре!’ И тада би се спустила завеса.

Божић је са својом шатром и луткама путовао и по Србији обилазећи вашаре. Појављивао се и у Београду, на Ташмајдану, поред старог београдског гробља, где се на простору данашње главне поште сваке године одржавао вашар на дан славе цркве Св. Марка. Појављивао се такође и на вашаришту код цркве Св. Саве на Врачару, у Топчидеру на Петровдан итд.

Сиромах Божић, није ни слутио да је мукотрпно зарађујући свој хлеб започињао и утирао пут једном новом облику театарске уметности, која ће тек много доцније код нас ухватити озбиљнијег корена.

Први светски рат прекинуо је сва ова путештвија Божића и београдски луткарски живот замро је све негде до 1923. године, када су се, мислим, у ‘Мањезу’, према подацима добијеним од загребачког театролога

Милана Чечука, појавили Ђ. Ковачић и А. Анђелковић са својим позориштем марионетског типа. Ово позориште, основано је после гостовања Марионетског казалишта из Загреба, али није било дугог века. Одржало се само до 1924. године.

Некако у то време у Београду се приказивао и један немачки филм са луткама. И то је било све.”

Валтровићев аутентичан опис “Куку Тодоре”, путујућег народног луткарског позоришта Илије Божића, првог српског луткара, надахнуто је инспирисао Марију Кулунцић и њену реконструкцију *Куку Тодоре*, данас већ легендарну представу Малог позоришта.

Биографија Марије Кулунцић

Марија Кулунцић – српска и југословенска редитељка луткарства – рођена је у Земуну, 14. маја 1916. у трговачкој породици. Била је сестра Јосипа Кулунцића, једног од најзначајнијих српских и југословенских драмских и оперских редитеља и театролога. Према сопственом признању, од брата је највише научила о режији, као и од Бранка Гавеле, који је био чест гост у њиховој кући. Дипломирала је германистику на Филозофском факултету у Београду. Од раног детињства везана је за позориште, уз брата Јосипа, који је био један од највећих драмских и оперских редитеља и драмски писац у Србији и Југославији. Радила као професор немачког језика у Гимназији у Сремским Карловцима до 1950, када је изабрана за редитеља и уметничког директора београдског Марионетског позоришта, где остварује успешан опус луткарских представа, најчешће у марионетској техници.

На сцени Малог позоришта “Душко Радовић” у Београду, 20. јуна 1986. остварила је запажену реконструкцију представе *Куку Тодоре*, путујућег луткара Илије Божића, као својеврсну верзију српског Панча и руског Петрушке. Режирали су луткарске представе на сценама Загреба, Новог Сада, Ниша, Зрењанина, Осијека, Сплита. Била је чест гост Луткарског театра “Гуливер” у Варшави.

Оставила је у легат своју богату збирку лутака и литературе о луткарству, фотографија и друге позоришне грађе за Музеј југословенског луткарства, Бугојно 1985, који је страдао у грађанском рату у Босни и Херцеговини, 1991–1994.

Аутор је књиге *Мој животи с лутком* (Заједница професионалних позоршта Босне и Херцеговине, Сарајево 1988).

Објавила је и публикацију *Поћлед у историју светског луткарства* (ауторско издање, Суботица, Нови Сад 1996). Била је истакнути члан и представник Југославије у УНИМА. Умрла је у Београду, 20. маја 1998, без животног наследника. Носилац је Плакете Бијенала југословенског луткарства за животно дјело у луткарској умјетности, Бугојно 1985.

Мој живот с лутком Марије Кулунцић

И тако путују луткари светом,
За њих не постоје границе,
Њихов језик је свима разумљив,
они су емисари пријатељства,
достојанства, радости и мира.

Горњи мото за књигу *Мој животи с лутком* на најбољи начин сведочи о поетици, етици и естетици Марије Кулунцић, као знаку једнакости између живота посвећеног луткарству и њене безграничне љубави за лутку, као протагонисти магије луткарства. Својим животом и делом пример је редитељско-драматуршке оданости луткарству као уметности и још више од тога, она је сведок и учесник стварања модерног српског и југословенског луткарства, као и аутор две књиге које се могу читати као прилози за историју српског, југословенског и светског луткарства.

Своју пажњу за историју српског и југословенског луткарства образлаже: “Поред непосредног стваралачког занимања за позориште лутака, редитељског, драматуршког и драмско-литерарног рада, посебно ме је интересовала и историја нашег луткарства. То интересовање било је део мога интимног трагања за лутком

као антрополошким и цивилизацијским синонимом уметности којом се бавим” (стр. 97). Поред оскудних писаних извора али и усмених предања, она сматра да је код нас веома важно да за историју нашег луткарства имамо писане изворе као референтна сведочанства о луткарству као уметности. Управо, њен живот с лутком није само аутобиографија једног вредног редитеља и драматурга луткарства, већ у поглављима о нашем предратном луткарству, историјски реконструисхе народно луткарство Илије Божића, *Куку Тодоре*, посебно у састављању својеврсног лексикона српских луткара у поглављима “Пионири марионетске сцене” и “Пионири гињол сцене у Београду”.

Књига редитељке и драматурга Марије Кулунџић *Мој животи с лушком* вредан је изворник сазнања и уметничких сведочанстава у четири деценије (1950–1980) плодног стваралаштва у београдском, српском, југословенском и европском луткарском позоришту и незаобилазна библиографска референца у писању историје српског луткарства и њеног југословенског и европског контекста. Писана с мноштвом документарних чињеница, ова аутентична књига се и чита као својеврсна савремена субјективна историја луткарског позоришта. Она је и више од тога, “мали лексикон” имена и људи који су стварали српско модерно луткарство од пионирских, мукотрпних покушаја професионализације луткарства у систему савремених представљачких репрезентативних драмских уметности, од маргиналног и рубног театра, који у седамдесетим годинама достиже своје “златне године” европског луткарства, у чему је велики и непроцењив допринос Марије Кулунџић.

Поглед у историју светског луткарства Марије Кулунџић

Као ауторски самиздат Марија Кулунџић, у сарадњи са Позориштем младих Нови Сад, објавила је 1996. књигу *Појед у историју светској лушкарства*, са литературом 32 светска дела посвећена историји

луткарског театра. Мислим да је управо захваљујући познавању стручне литературе, али и као посвећени редитељ и педагог луткарства успела да напише ову јединствену публикацију, објављену у 250 примерака, обима 110 страна.

Надахнут Предговор написала је Милица Новковић (1953), с искуством вишегодишњег драматурга Малог позоришта “Душко Радовић” у Београду, на почетку она записује есејистички поглед:

“Луткарство, једна је од најстаријих уметности, стара колико и човек, зато у сусрету с лутком осећамо да смо зашли за сопствена леђа, за леђа својих предака, па и оних генерација које нису закорачиле у време, као да смо отворили велика врата вечности где су уредно сложене све тајне нашег постојања. (...)”

Даље следи неколико бираних реченица у похвалу лутки, можда међу најлепшим мислима записаним на српском језику:

“Кад се добро загледамо у било коју лутку, осетићемо да је она старија од нас, јер свака лутка, као наш уметнички двојник, има и наше поетске, филозофске и космичке координате. Зато је лутка у рукама детета, или на позоришној сцени, увек загледање у суштину света, загледање у сопствено биће.”

Наша врла драматичарка сматра да се “Нешто о сабирању те свести кроз векове у великој радионици луткарства може видети у овој књизи о историји луткарства коју је написала Марија Кулунџић, један од највећих редитеља наше луткарске сцене”.

Оно што овој књизи даје посебну драж, како каже Милица Новковић, “то је њен козерски карактер”. Ја бих рађе рекао есејистички приступ светској историји луткарства, писан у наративном тону, без референтних извора и научних напомена. Новковићева управо то сматра врлином, па каже “Бежећи од хладне класификације и сумњивих (?! – Р. Л.) хипотеза и ставова, Марија Кулунџић је своје огромно знање о луткарству преточила у једну питку причу о њему, избегавајући било какву методолошку строгост у њеном грађењу.

(...) Писана са становишта једног практичара, више као доживљај луткарства, а мање са становишта науке, као научни рад, ова књига много је више књига о луткарству, него о његовој самој историји". Сложио бих се с Милицом Новковић и закључио да је књига *Поћлед у историју свейској луткарства* Марије Кулунцић необичан "пут око света" у потрази за тајнама лутке и луткарства, својеврсно бајковито путовање кроз магични време/простор светског луткарства, у потрази за његовом историјом.

У сваком случају, у личности поузданог водича кроз историју светског луткарства имамо личност велике стручне компетенције. Како лутка почиње од детета и детињства цитирају њен поглед одавно присутан у феноменологији постанка луткарства:

"Посматрајмо дете у колевци. Оно с уживањем и дивљењем осматра своје руке, како се чудно крећу пред његовим очима. Оно од радости пружа гласове свог особеног језика. То је почетак. То је прва луткарска представа. Створила ју је људска рука. У другој фази дете, играјући се с лутком, оловним војницима или каубојима, и нехотице ствара позоришну игру. Оно је у њој и писац и глумац."

Мислим да Марија Кулунцић с правом повезује лутку и дете као нераздвојне савезнике у креацији игре, забаве и животне радости. Треба рећи да је и одраслом човеку лутка пратилац његове егзистенције, у ма ком облику се она остваривала или анимирала и ма каквом функцијом играла улогу у његом животу. Лутка и дете, лутка и човек двојници су животне сцене.

Србољуб Луле Станковић

Кратка историја лутке и луткарства

Србољуб Луле Станковић – српски луткарски, филмски и ТВ-редитељ, луткарски писац и теоретичар – рођен је у Београду 10. марта 1921. Студирао је германистику на београдском Универзитету. Од 1948. ради на филму као асистент режије. Од 1951. до 1961.

суделује у оснивању Дечјег позоришта "Бошко Буха" заједно са Гитом Нушић Предић, где се ангажује као редитељ и уметнички директор. Од 1954. режира на луткарским сценама Београда, Србије и Југославије. Од 1963. редитељ је Телевизије Београд. Његов опус режија луткарских драмолета Стевана Пешића представља високе естетске домете савременог српског луткарства. Аутор је и редитељ представе *Мићови Балкана*, на Луткарској сцени Народног позоришта "Тоша Јовановић", Зрењанин, премијера 1991, која је на многим фестивалима означена као пример тоталног театра и вредно уметничко постигнуће модерног српског луткарства и проглашена за најбољу српску луткарску представу у 20. веку. Грађена је на аутентичним српским фолклорним ритуалима, с редитељским мотом "да не уништи живот (увек) почиње из почетка".

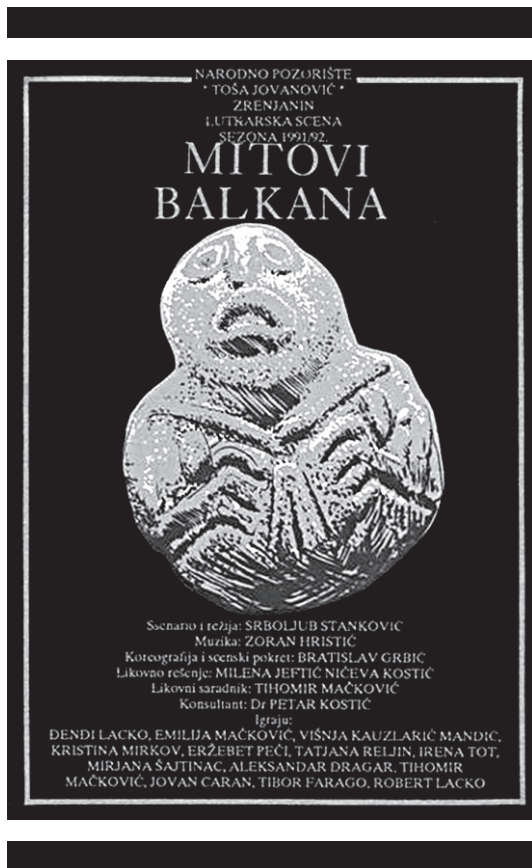
Аутор јер више текстова о лутки и луткарству, посебно о луткарској режији, као и прилога *Крајња историје лутке и луткарства*, објављеног у публикацији *Увод у луткарство*, 1966. Станковић мисли да "Надреализам је реализам у свету лутака".

Године 2000. добио је престижну Интернационалну награду за животно дело "Мали принц", за изузетан допринос развоју културе и сценске уметности за децу, Међународног фестивала позоришта за децу, Суботица. Исте године је и преминуо, 24. јуна, у Београду. Према општем мишљењу, Србољуб Луле Станковић је најзначајнији редитељ српског модерног луткарства, *primus inter pares* српске луткарске режије у 20. веку.

* * *

Станковић пише: "Када се буде писала историја југословенског луткарства, сигурно то неће бити нарочито обимна студија. С једне стране, врло скромна традиција, а са друге, недостатак грађе и података, представљаће крупне препреке за историчара. Подаци о ранијем југословенском луткарству оскудни су и несређени, па се морамо задовољити кратким освртом."

Шездесете и седамдесете године биле су просперитетне у развоју југословенског луткарства, па те



године можемо сматрати “златним годинама” модерног луткарства као уметности у Југославији. Станковић не говори посебно о српском луткарству, само врло скромно о “вертепу” или “јаслицама” као религиозном традиционалном луткарству. Нешто више бележи о појави да има података “да је у прошлом (19. веку, Р. Л.) веку и почетком овог (20. век, Р. Л.) било мањих путујућих луткарских трупа, сиромашних и јадног репертоара”. Он напомиње да су, по правилу, играли на

вашарима и сајмовима, али не наводи изворе. Српски назив за такво позориште лутака је “Куку Тодоре”. По њему, до овог имена дошло је управо захваљујући српским путујућим луткарима и лутак Тодор био је његово главно лице, слично енглеском Панчу или руском Петрушки.

У међуратном периоду “усамљени пионири југословенског луткарства нису, разуме се, могли ништа значајније учинити у луткарству као уметности. Но њима припада слава и неоцењива заслуга за прве кораке ове нове уметности на нашем тлу”. Станковић не помиње ренесансну појаву масовног луткарског покрета који је доживљавао у окриљу гимнастичких друштава “Сокола”, који је захватио готово све урбане центре тадашње Краљевине Југославије.

Ренесансу југословенског луткарства с правом означава као период после Другог светског рата, када се оснива низ професионалних и аматерских луткарских позоришта широм земље.

На крају свог лапидарног осврта, Станковић сматра да су тих шездесетих “уметнички домети, сем појединих достигнућа, разуме се, још су увек скромни. Но, перспективе југословенског луткарства отворене су и светле”.

Својим уметничко-редитељским ангажманима управо је Србољуб Луле Станковић седамдесетих и осамдесетих година снажно повукао српско луткарство високим естетским дометима, а круна његовог редитељског опуса био је ауторски уметнички пројекат *Митови Балкана*, представа зрењанинских луткара, која је с успехом приказана на Стеријином позорју и Битефу.

* * *

У закључку треба рећи да су писани доприноси Божидара М. Валтровића, Марије Кулунцић и Србољуба Лулета Станковића вредни радови пионирског периода српске луткарске театрологије. Још више од тога, њихови писани радови антиципирају потребу писања систематске историје српског луткарства.



Дирдре Кинахан

Разговарала > мр Наташа Миловић

Интервју: Дирдре Кинахан

Јавно негодовање

Дирдре Кинахан (Deirdre Kinahan) из Даблина спада у средњу генерацију женских драмских писаца. Њен комад *Јавно негодовање* (*Hue and Cry*) у преводу нашег познатог преводиоца Ђорђа Кривокапића постављен је на сцени Царина, првом ново-београдском професионалном фринц позоришту. Поред овог комада Кинаханова је написала и комаде *Буди Карна* (*Be Carna*), *Бојбој* (*Bogboy*), *Тренушак* (*Moment*), *Ти гивни гани* (*These Halcyon's Days*) који се играју од Даблина до Њујорка с особитим успехом.

Ликови у комаду "Јавно негодовање", Дејмијан и Кевин, осим фудбалског тима (Шамрок Роверс) имају и искуство са смрћу, губитком родитеља. На који начин ваше писање утиче на емотивне капацитете данашњих људи?

У овом комаду бавила сам се тугом, тј. начинима на које туга обликује људе. Дејмијаново потискивање туге након губитка мајке обогатило га је и начинило аутодеструктивном особом. Слично, Кевин се бори с

тугом и сопственим осећањима ослобађања од смрти родитеља који су га гушили љубављу. Драму употребљавам као начин који нас води сопственим одговорима на губитке и смрт. Сваки одговор је валидан и сваки одговор донеће свој сопствени бол, али туга је есенцијални део живота, то је део који нас чини људима. У *Јавном негодовању* гледамо себе и смејемо се, а можемо гледати себе и плакати.

Шта вас је навело да користите "крија" ритуал из јеврејских обичаја у свом комаду?

Желела сам да спојим ту двојицу. Бар на трену-так, али да их повежем на дубљи, неуобичајен начин. Идеја да они плешу дошла ми је, заправо, зато што је Кевин уметник и кореограф. Морала сам да нађем начин, убедљив начин, да их доведем до плеса. Читала сам пуно књига о болу док сам се припремала за комад и дошла сам до јеврејског ритуала крија (Kriah). Знала сам да ће успети ако Кевин почне да плеше као одговор на то. Он је преокупиран својом уметношћу и

загрејан у покушају да изрази сопствени бол... Осећала сам да крија плес може да буде сјајно забаван и дубоко да изазове, ако се уведе на прави начин.

У оба комада, "Јавно негодовање" и "Тренутак", наглашено је питање правде. Шта правда као тема у Вашим комадима значи Вама?

Претпостављам да моји комади говоре о обичним људима који су заробљени у траумама што треба да буде препознато, свакодневним траумама попут туге, или стварних, не тако честих, траума које погађају Линчове, где један од чланова породице почини злочин. У комаду *Тренуџак* посебно ме је окупирало питање да ли друштво може стварно да опрости злочин криминалцима који су служили свом времену, или стварно верујемо у рехабилитацију? Тако сам презентовала лик Ниала, обичног момка који је починио бруталан злочин једног поподнева у афекту и онда дубоко зажалио. Да ли му као публика опраштамо? Ликови никада нису црно-бели, они су сложена мешавина много импулса и нагона... они су наши репрезентанти, а ми стварамо друштво тако да је идеја о правди, о исправности, често кључ за то како комуницирамо и како се повезујемо кроз људскост. Мислим да је позориште у бити начин на који можемо да се суочавамо са собом – начин на који као друштво можемо да порастемо. У позоришту можемо показати тамнију страну људског стања и омогућити разумевање, емпатију. Позориште може отворити наша срца и наше умове за више правде у друштву.

У "Јавном негодовању" дотакли сте природу једног класног дијалога у контексту породичних односа. За нашу публику било би занимљиво да сазна нешто о Вашим мотивима за писање овако узбудљивих комада.

– Желим да пишем комаде о људима, сва политика су људи и стварно верујем да је на велика питања која опседају човечанство могуће гледати кроз најобичније приче. Моји комади баве се темама као што су убиство, напуштање, проституција, тероризам и туга, али

никада дидактички... само кроз приче обичних људи и са дозом хумора. Ако успеш своју публику да укључиш на сцени, она ће поћи на путовање на коме ће успети да отвори своја срца световима и искуствима која можда никада у животу неће доживети.

Можете ли ми рећи нешто више о Вашој позоришној компанији Тол тејлс Даблин?

Моја позоришна компанија била је мала независна кућа која је оснаживала нове драмске списатељице и изводила праизведбе комада невероватних жена из читавог света које никада раније нису могле да се виде и за њих чује у Даблину. Срж нашег рада био је добар драмски текст и сјајно извођење. Показивали смо комаде који су били приступачни публици, али изазовни у смислу садржаја. Веома смо били успешни у Ирској као и на међународној сцени, у Лондону, Њујорку итд. Нажалост, смањивањем буџета у Ирској, Тол тејлс не може више да продуцира дела. Сада сам слободна уметница, писац фриленсер.

Каква је позиција списатељица и уметница, данас, у Ирској или другде?

Мислим да уметнице нису добро репрезентоване у Ирској или шире у свету зато што је традиционално позориште бастион мушкараца али то се мења, нарочито у Ирској. Врло је важно да позориште не постане хомогено или вођено једним гласом. Оно мора бити гласноговорник сваког човека у друштву, а посебно жене имају врло важну улогу у том процесу.

Порука Дирдре Кинахан младим драмским писцима и позоришним делатницима у Србији? Питам то зато што је бављење независним позориштем овде налик коцки шећера у врелом чају.

Моја порука је – никада не одустајте! Прави таленат и страст увек ће наћи начин да се изразе и имају највећи значај за било које друштво или уметничку заједницу. Треба нам ваш глас!

Дирдре Кинахан



Дирдре Кинахан

Јавно негодовање

Са енглеског превео > Ђорђе Кривокапић

Deirdre Kinahan
Hue & Cry

© Copyright
Deirdre Kinahan,
Clongill, Wilkinstown, Navan, Co. Meath.

Налазимо се у малој соби у предњем делу куће која припада градском већу у јужном Даблину. Уређена је за сахрану. Ту су свеће, цвеће, боце с алкохолним пићима и томиле сендвича на малом стоу. Ни једној тренутка не напуштамо ову просторију и нема прекида у драмској радњи.

Касни вечерњи саати. Дејмијан стоји крај прозора. Учинио је најор да изгледа да носи црнину. Средњих тридесетих година и прилично пројао. Загледа просторију... она је врло женствена, прешерано... он по свом изгледу айсолушно шу не припада. Он врло стручно ойијава иза рамова са сликама и остиалом на плочи изнад камина...

Улази Кевин. Он је мали расиом, беспрекорно одевен у црно одело, цицелe и има црну кравату. Обучен је по моди и уредан. Оба човека на тренутак стоје без речи окренути један ка другом...

КЕВИН одвели су је тамо код Смитсових

ДЕЈМИЈАН јесу

КЕВИН Норин ће јој скувати чај

ДЕЈМИЈАН тачно... да

КЕВИН сигуран сам да ће с њом све бити у реду

ДЕЈМИЈАН да

Пауза. Дејмијан се примиче пићима.

Кевин седне, стави на сто позивнице на сахрану, кључеве, мобилни телефон.

КЕВИН а ти?

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН јеси ли ти добро?

ДЕЈМИЈАН ех... да

КЕВИН јеси ли сигуран...

ДЕЈМИЈАН Да... да, сигуран... са мном све у реду.

КЕВИН добро је

Пауза

ДЕЈМИЈАН знаш, ја нисам дошао да све то сјебем

КЕВИН Убеђен сам

Пауза

ДЕЈМИЈАН Мислио сам да је то права ствар... да дођем.... хоћу да кажем помислио сам да је то права ствар да учиним... за тату.

КЕВИН па наравно

Пауза

ДЕЈМИЈАН само што...

КЕВИН шта?

ДЕЈМИЈАН што је "она" јеби га морала да почне.

КЕВИН уздахне

ДЕЈМИЈАН 'оћу да кажем чуо си је... чим сам ушао на врата...

КЕВИН види; у реду је

ДЕЈМИЈАН нисам имао намеру да правим никакве неприлике; Кеве, кунем ти се ја...

КЕВИН па наравно

ДЕЈМИЈАН То је једноставно... ово место... знаш... једноставно... то ме изазива стварно

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН А она онда почне јеби га с тим фолирањем

КЕВИН видиш ја мислим да те она није очекивала...

ДЕЈМИЈАН шта она није?

КЕВИН покушај да се опет не узбуђујеш, Дејмијане

ДЕЈМИЈАН да се узбуђујем! Он ми је био отац

КЕВИН наравно да јесте

ДЕЈМИЈАН Исусе

КЕВИН Наравно да је био. Само што је тренутно тако тежак тренутак... тешка ноћ... за свакога

ДЕЈМИЈАН апсолутно си у праву

КЕВИН Потпуно је нормално бити узнемирен

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН сви ће бити узнемирени

ДЕЈМИЈАН да... хоће

КЕВИН очигледно и тетка Бети

ДЕЈМИЈАН да добро само када је почела с оним њеним срањима “вртоглавица” а онда “пала у несвест”

КЕВИН знам

ДЕЈМИЈАН знаш ја сам то морао годинама да слушам

КЕВИН знам

ДЕЈМИЈАН то ме... то ме љути Кеве

КЕВИН знам

ДЕЈМИЈАН то сам знаш годинама морао да слушам

КЕВИН знам

ДЕЈМИЈАН годинама... али нисам дошао овамо да ишта започињем.

КЕВИН тачно

ДЕЈМИЈАН хоћу да знаш да

КЕВИН наравно

ДЕЈМИЈАН и то реци и осталима хоћеш.

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН Реци им да нисам дошао овамо да ишта започињем

КЕВИН супер. Наравно

Хоћу

ДЕЈМИЈАН *Ойрезно.* Попићу још једно пиће, важи

КЕВИН да. узми... узми.

Пауза

Напетост је време Дејмијане

ДЕЈМИЈАН напетост да Кеве. баш тако, напетост.

Пауза. Нуди њиће.

Хоћеш ти да попијеш нешто?

КЕВИН не хвала

ДЕЈМИЈАН јеси сигуран?

КЕВИН имам кола

ДЕЈМИЈАН да?

КЕВИН Не могу да пијем и возим

ДЕЈМИЈАН О... штета што стари није следио твој пример

Нејријална пауза

КЕВИН Па, кажу да се уопште није повратио из коме

ДЕЈМИЈАН Да?

КЕВИН Тако да вероватно ништа није ни патио

ДЕЈМИЈАН тако значи... добро

КЕВИН Сигуран сам да у томе има неке утехе

ДЕЈМИЈАН Да... утехе... да

Пауза

И онда, шта се дешава

КЕВИН молим?

ДЕЈМИЈАН мислим вечерас

КЕВИН вечерас?

ДЕЈМИЈАН да ли остали долазе овамо после паба?

КЕВИН Да. Мислим да да.

ДЕЈМИЈАН тако значи

Мува се наоколо

ДЕЈМИЈАН то због бденија је ли?

Узима насумично предмете из собе

КЕВИН О да. Да.

ДЕЈМИЈАН тако значи

КЕВИН претпостављам да ће бити овде после затварања

ДЕЈМИЈАН да... вероватно... после затварања.

Пауза

КЕВИН Мора да је то за тебе био страشان шок

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН па та вест

ДЕЈМИЈАН А, вест... да... огроман... шок

КЕВИН страشان

ДЕЈМИЈАН Да

Пауза

ДЕЈМИЈАН ја уопште нисам чуо за судар знаш

КЕВИН ниси?

ДЕЈМИЈАН нисам
само сам срео Смајлија Берна у граду
данас онако сасвим случајно

КЕВИН стварно?

ДЕЈМИЈАН он ми је рекао

КЕВИН Исусе

ДЕЈМИЈАН сасвим случајно

КЕВИН Госпoде Боже!

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН мора да си уздрман!

ДЕЈМИЈАН уздрман?!

КЕВИН у шоку

ДЕЈМИЈАН Јесте. Да, све то

КЕВИН то је страшно... страшно да ниси знао

ДЕЈМИЈАН И зато сам се ја мало... знаш...
на Бети и да

КЕВИН па наравно

ДЕЈМИЈАН Био сам уздрман

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН и био сам напет

КЕВИН па наравно

ДЕЈМИЈАН А ја ћу још једно пиво

КЕВИН па наравно

Пауза

Мислим да ћу ја чашу газиране воде

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН Могу ли да добијем чашу воде?

ДЕЈМИЈАН О, да... наравно... изволи

Док Дејмијан догаје чашу воде он стиручно стиски мобилни у свој џеџи

КЕВИН хвала

Пауза

ДЕЈМИЈАН И...

КЕВИН И...

ДЕЈМИЈАН онда, како ти иде?

КЕВИН Супер

ДЕЈМИЈАН Да?

КЕВИН није лоше... има се посла...

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН А ти?

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН како си ти?

ДЕЈМИЈАН ех тренутно нисам баш сјајно

КЕВИН не. не. наравно

Пауза

Станујеш ту негде близу?
ДЕЈМИЈАН шта?
КЕВИН да ли ту негде близу станујеш?
ДЕЈМИЈАН Не... Исусе. Не
КЕВИН управо сам помислио да станујеш већ неко време
ДЕЈМИЈАН па да, јесам... пре више година... тамо горе у "Крајст Черчу"
КЕВИН тако је
ДЕЈМИЈАН отишао оданде пре десет година... бар
КЕВИН стварно
ДЕЈМИЈАН да
КЕВИН Госпoде Боже!... десет година
ДЕЈМИЈАН да
Значи ти си и даље у "Ратмајнсу"?
КЕВИН не не... ни ја нисам годинама.
ДЕЈМИЈАН тако значи...
и даље си у Даблину?
КЕВИН О, да
Пауза
ДЕЈМИЈАН у граду је ли?
КЕВИН У граду... да
ДЕЈМИЈАН тако зачи
Пауза
мој син је још увек тамо
КЕВИН твој син?
ДЕЈМИЈАН Да. Имао сам сина.
КЕВИН нисам знао
ДЕЈМИЈАН Да
Он је са својом мајком тамо у "Крајст Черчу"

КЕВИН па то је супер
ДЕЈМИЈАН Да.
КЕВИН А како је он?
ДЕЈМИЈАН Ох, он је сјајно да... Крис. Зове се Крис
КЕВИН Крис... то је сјајно.
Кол'ко има година?
ДЕЈМИЈАН *пауза* десет... дванаестак... добро напредује
КЕВИН супер... сјајно!
ДЕЈМИЈАН Да
Пауза
А имаш ли ти деце?
КЕВИН немам
ДЕЈМИЈАН Ох, немаш, тако значи
А радиш?
КЕВИН Да. Да.
ДЕЈМИЈАН супер
КЕВИН ти?
ДЕЈМИЈАН не
Каквим се послом бавиш?
КЕВИН Ја сам кореограф
ДЕЈМИЈАН шта?
КЕВИН Кореограф. кореограф за игру. Бавим се игром
ДЕЈМИЈАН Исусе... стварно?
КЕВИН Да
ДЕЈМИЈАН то је баш забавно!
КЕВИН мислиш?
ДЕЈМИЈАН да. Овде си био познат по томе...
КЕВИН Ја био?
ДЕЈМИЈАН Сви они старији су волели кад си побеђивао на такмичењима у игри

- КЕВИН** такмичења у игри! Господе Боже. Па ово је нешто много другачије.
- ДЕЈМИЈАН** Нисам знао да можеш да радиш на таквим пословима.
- КЕВИН** О, да
- ДЕЈМИЈАН** је ли то Риверданс или шта?
- КЕВИН** не.
- ДЕЈМИЈАН** па шта онда?
- КЕВИН** То је савремено играње.
- ДЕЈМИЈАН** Ох, тако.
- КЕВИН** Да
- ДЕЈМИЈАН** А шта је то?
- КЕВИН** То је... овај, па ваљда нешто што је произашло из балета
- ДЕЈМИЈАН** о... балет да
- КЕВИН** није балет
- ДЕЈМИЈАН** није
- КЕВИН** није
- ДЕЈМИЈАН** О...
- КЕВИН** то је модерни облик игре... ближи природном облику тела
- ДЕЈМИЈАН** тако значи
- КЕВИН** и ритму
- ДЕЈМИЈАН** тако значи
- КЕВИН** то није тако круто као балет... изражајније је
- ДЕЈМИЈАН** тако значи
- КЕВИН** ако то има икаквог смисла
- ДЕЈМИЈАН** О, да
- Пауза*
- КЕВИН** гледаш ли ти балет?
- ДЕЈМИЈАН** не. не еххх он оклева али је *пошћуно* изгубљен... не
- КЕВИН** па... претпостављам то има само мали број присталица
- ДЕЈМИЈАН** као Роверси
- КЕВИН** да. *Смеје се* као Роверси *заједно се смеју*
- ДЕЈМИЈАН** А и даље гледаш "Хупсе"?
- КЕВИН** сваку утакмицу
- ДЕЈМИЈАН** стварно?
- КЕВИН** био сам на сваком терену за трке паса и у сваком јарку
- ДЕЈМИЈАН** Исусе, стварно си био?
- КЕВИН** Јесам
- Често сам се питао шта би с тобом
- ДЕЈМИЈАН** приметио си?
- КЕВИН** па наравно... и даље смо стајали с твојим татом
- ДЕЈМИЈАН** тако значи
- КЕВИН** од тада те нисам видео...
- ДЕЈМИЈАН** 95... клуб "Бохимијанс" на стадиону Ројал Даблин Сосајети
- КЕВИН** Исусе
- ДЕЈМИЈАН** рецимо да смо ја и Хупси истовремено зглајзали
- КЕВИН** тако је... да
- Пауза*
- А како је све то?
- ДЕЈМИЈАН** шта?
- КЕВИН** то... овај, хоћу да кажем... ти... како си
- ДЕЈМИЈАН** шта?

КЕВИН у односу на програм
ДЕЈМИЈАН какав програм?
КЕВИН мислио сам да је Бети говорила о твом програму
ДЕЈМИЈАН је л' јесте, стварно
КЕВИН не само сам... па давно је то било... јеси ли прошао кроз оно најгоре или
ДЕЈМИЈАН не "употребљавам" ако ме то питаш...
КЕВИН не не
ДЕЈМИЈАН Исусе
КЕВИН Не хоћу да кажем. Хоћу да кажем... Извини, у ствари не знам шта хоћу да кажем. само да ли си добро, ваљда само то. да ли се добро држиш?
ДЕЈМИЈАН Добро сам.
КЕВИН супер... то је супер Дејмијане.
ДЕЈМИЈАН држим се метадона
КЕВИН је ли... је ли
ДЕЈМИЈАН да..
КЕВИН па... свака част
ДЕЈМИЈАН Да
помаже ми да прегурам... већину дана...
КЕВИН Супер
Пауза
КЕВИН Па није се могло назад, то је сигурно
ДЕЈМИЈАН шта?
КЕВИН за Хупсе... не од када смо изгубили тебе и "терен"
ДЕЈМИЈАН ах да
КЕВИН катастрофа
ДЕЈМИЈАН потпуна

Пауза

Зна ли се нешто за Талахт терен?

КЕВИН још увек ништа није потписано и на то стављен печат
ДЕЈМИЈАН таман тако. то је проклети хаос
КЕВИН и прва дивизија. никада нисмо мислили да ћемо то да дочекамо
ДЕЈМИЈАН не... и то све захваљујући оном идиоту Колинсу
КЕВИН да ти препукне срце
ДЕЈМИЈАН ... можда ће Скали нешто преокренути
КЕВИН Да, можда

Пауза

КЕВИН јеси ли знао да је твој тата био на утакмици у суботу?!
ДЕЈМИЈАН био стварно? Исусе...
КЕВИН сигуран у победу наравно
ДЕЈМИЈАН увек исти *обојица се смеју*
КЕВИН никада није пропустио ни једну утакмицу
ДЕЈМИЈАН није?
КЕВИН не

Пауза

ДЕЈМИЈАН Знаш, ја још увек имам све моје програме са *Хуисима*
КЕВИН стварно?
ДЕЈМИЈАН чувао како бих баталио све остало
јеси ли икада успео да добијеш онај са финала купа '84?
КЕВИН Ни случајно
ДЕЈМИЈАН *засиане* Ја га још увек имам
КЕВИН *Смеши се*
Супер.

ДЕЈМИЈАН Сачувао опрему и све јесам

КЕВИН Био си изузетан играч...

ДЕЈМИЈАН Исусе

КЕВИН сећам се твог тате оног дана када си имао број 18

ДЕЈМИЈАН да?

КЕВИН мислио сам да ће да експлодира колико је био поносан

ДЕЈМИЈАН да, баш тако

КЕВИН а ти си био феноменалан

ДЕЈМИЈАН претпостављам да сам био добар... да

КЕВИН “прави динамо”!

ДЕЈМИЈАН проклети “Шеловци” у последњем минуту постигли погодак...

КЕВИН меч је био украден. Сећам се тога, били смо

ДЕЈМИЈАН били смо скрхани

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН био сам се уморио од губитака

КЕВИН ех

ДЕЈМИЈАН Уморан од покушавања

Уморан од целе те јебене гомиле

Узме још једно њиће

КЕВИН био си сјајан играч...

ДЕЈМИЈАН да

џауза

КЕВИН Јеси ли уопште виђао свога тату?

ДЕЈМИЈАН тату...

КЕВИН јеси ли га видео у скорије време?

ДЕЈМИЈАН Нисам.

КЕВИН О

ДЕЈМИЈАН Овај, не знам... можда... доле у селу или да... не могу да се сетим... није ме било овде

КЕВИН не

ДЕЈМИЈАН а она кучка наравно ми није допуштала ни да приђем кући

КЕВИН не

ДЕЈМИЈАН није годинама знаш Кеве

КЕВИН тако дакле

ДЕЈМИЈАН мојој рођеној кући

КЕВИН Да

ДЕЈМИЈАН А онда ме вечерас овде нападне као да немам права да будем овде

КЕВИН Њој све ово тешко пада Дејмијане

ДЕЈМИЈАН ја сам крв и месо

КЕВИН па наравно

ДЕЈМИЈАН И ово је био мамин стан сећаш се... пре него што је ‘Велика Бети’ провукла своју задњицу кроз врата.

Кевин не реагује

Ушуњала се овде као лопов...

КЕВИН Мислим да би требало да покушаш да останеш сталожен

ДЕЈМИЈАН Стварно Кеве... заиста тако мислиш

КЕВИН Пази... ти си љут. То је природна реакција. шок што ти је тата... веруј ми знам како се осећаш и ја сам сам прошао кроз то

ДЕЈМИЈАН Знаш како се осећам?!!

КЕВИН Мислим да знам...

ДЕЈМИЈАН Теби је било сасвим лагодно

КЕВИН молим?

ДЕЈМИЈАН ... велика матура... ланч бокс... факултет у Даблину

КЕВИН шта?

ДЕЈМИЈАН увек си имао све што је било најбоље... почев од школе

КЕВИН од школе!

ДЕЈМИЈАН бицикле и аутомобилчиће све си имао

КЕВИН Мислим...

ДЕЈМИЈАН А ја добио проклету Бети, Кеве!... Њу и њен 'вениш'... ушла је рибајући све док нас остале није одрибала напоље

Кевин уздахне

КЕВИН само сам хтео... и ја сам прошао кроз све то

ДЕЈМИЈАН кроз шта то јеби га?

КЕВИН Смрт. Прошао сам кроз смрт. Смрт једног родитеља

ДЕЈМИЈАН ах... то

КЕВИН Да. То. Оба родитеља у ствари.

ДЕЈМИЈАН баш тако

КЕВИН и то није лако

ДЕЈМИЈАН није

КЕВИН то је као да ти се тло измиче испод ногу

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН и зато ја схватам, то сам хтео да кажем

ДЕЈМИЈАН О... тако значи

КЕВИН Ништа не може да те припреми за то

Дејмијан не одговара

Потресно... зар не

он искрено очекује реатовање

ДЕЈМИЈАН о... да

КЕВИН Хоћу да кажем како је читаво твоје осећање сигурности, извесности... једноставно је уздрмано зар не. Знам ја то Дејмијане. знам.

ДЕЈМИЈАН баш тако

КЕВИН Све је тако коначно... тако. Господе,

ДЕЈМИЈАН Исусе

КЕВИН *увиђајући да ово можда није прикладно рећи*

Али онда, време, Дејмијане, ВРЕМЕ је велики исцелитељ

Нема реатовања

Знам да је тешко то прихватити у овом тренутку... вечерас... али веруј ми, једнога дана, пробудићеш се и све ће бити у реду

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН СИЈАЋЕ сунце.

ДЕЈМИЈАН *само баци поглед њуи њеја*

КЕВИН Па, биће у реду...

Пауза

ДЕЈМИЈАН Жао ми је што су умрли

КЕВИН хвала. Хвала ти

ДЕЈМИЈАН Нисам знао

КЕВИН ниси

Обојица седе у тишини

ДЕЈМИЈАН Јесу ли ти оставили стан?

КЕВИН шта?

ДЕЈМИЈАН стан у "Балироану"... јеси ли га добио?

КЕВИН Па да, наравно.

ДЕЈМИЈАН таман тако

КЕВИН Исусе

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН шта?

ДЕЈМИЈАН шта си хтео да кажеш с тиме “Исусе”

КЕВИН па...

ДЕЈМИЈАН е па само погледај шта ја јеби га добијам!

КЕВИН да ли је о томе реч?

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН да ли си због тога овде?

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН да видиш шта можеш да добијеш?

ДЕЈМИЈАН Не... нисам због тога овде

КЕВИН а зашто онда то потежеш?

ДЕЈМИЈАН зато ... зато што је лако теби. лако је кад ти је све додељено.

КЕВИН *ироницљиво* У реду

ДЕЈМИЈАН ја сам морао да се борим за свој угао с том кучком још од када сам био дете и за шта?... ни за шта, ако погледаш ово место то је као да ја и моја мама никада нисмо ни постојали... нема ничега од нас... а сада је и мој тата отишао... то је као... то је као да сам ЈА нико и ништа.

Пауза

ДЕЈМИЈАН Ја само осећам... ја само осећам да имам право на нешто Кеве. па бар да јеби га будем овде.

КЕВИН баш тако да

ДЕЈМИЈАН То је тако... тако све протраћено, знаш

КЕВИН је ли?

ДЕЈМИЈАН то је као да је све сјебано од почетка моја мама збрисана

КЕВИН знам... било је трагично ја...

ДЕЈМИЈАН а она је била тек дете... о томе сам размишљао док сам био у аутобусу... имала је двадесет две...

КЕВИН Госпде Боже

ДЕЈМИЈАН и ми смо се возили аутобусима...
нема реаговања

ја и моја мама

КЕВИН јесте... да

ДЕЈМИЈАН и ја сам размишљао тако. Размишљао о томе у аутобусу

КЕВИН Овај да... наравно

ДЕЈМИЈАН њена мама је живела у крају који се зове “барн”, узели бисмо шеснаестицу на Харолдс Кросу

КЕВИН аххх да

ДЕЈМИЈАН ишли пешице поред канала

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН сећам се тога

КЕВИН је ли

па то је сјајно... сјајно

ДЕЈМИЈАН сећам се како смо седели напред... оних великих врата код села... дела замка да ли се сећаш врата пре него што је саграђен нови пут?

КЕВИН еххх... нисам сигуран

ДЕЈМИЈАН па била су тамо.

КЕВИН У реду

ДЕЈМИЈАН и то је била она.

КЕВИН да.

ДЕЈМИЈАН у аутобусу... док је ишла доле низ барн... са мном

КЕВИН дивно

ДЕЈМИЈАН О свему томе сам поново размишљао

КЕВИН јеси ли... да

ДЕЈМИЈАН чак могу да чујем како јој звекца ситниш...
чак динг и изађе карта... да!

Пауза

знао сам да је то била она. Тако близу...
на мом седишту...

пауза

КЕВИН жао ми је Дејмијане

ДЕЈМИЈАН *не реајује*

КЕВИН трагично

ДЕЈМИЈАН ех да... тако ти је то.

КЕВИН да

Да

ДЕЈМИЈАН И ни трага од ње овде наравно... ни једна
слика... твоја Бети се за то постарала.

нема реајовања

све страћено

КЕВИН Она можда на то не гледа тако
хоћу да кажем ти си ту...

ДЕЈМИЈАН Ја сам то што је страћено. и тата! и шта он
уради... на крају се премести на дрво...
и то је то... и ту је томе крај.

КЕВИН па ту је Крис?!

Дејмијан ја погледа и њије.

Пауза

КЕВИН Ово... ово је мрачно време Дејмијане,
али има још пуно времена... времена да се
крене даље.

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН Хоћу да кажем да ми сви треба да гледамо
у будућност...

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН није добро копати по прошлости

ДЕЈМИЈАН шта ти знаш о томе

КЕВИН ја само кажем

ДЕЈМИЈАН е па немој да кажеш. В важи. Појма немаш...
појма немаш како је то било живети овде

КЕВИН убеђен сам

ДЕЈМИЈАН убеђен у шта Кеве?... убеђен да сам ја
био права напаст... гребатор...
дрогирани лопов?!

КЕВИН не...

ДЕЈМИЈАН Бети је у теби имала пажљивог слушаоца...
у теби и твојој мами... баш као што
је слушао и тата... тата од првог дана када
се уселила

КЕВИН али није реч о Бети

ДЕЈМИЈАН а о чему је... о чему се уопште ради Кеве?

КЕВИН не знам... и не претварам се да знам...
али оно што знам јесте да је увек корисно
попричати

ДЕЈМИЈАН онда... причај

КЕВИН Добар саветник...

ДЕЈМИЈАН Исусе

КЕВИН мени је мој био прави конопац за
спасавање пошто је мама...

ДЕЈМИЈАН годинама сам слушао те мороне

КЕВИН али

ДЕЈМИЈАН и они не решавају ништа, не дрогу...
не ово срање... ништа

КЕВИН не слажем се

ДЕЈМИЈАН ма не занима ме...

КЕВИН можда ово није добро време

ДЕЈМИЈАН не постоје добра времена

Узме још једно њиће

Пауза

КЕВИН Да ли ти знаш да Јевреји у ствари имају закон за тугу

ДЕЈМИЈАН стварно!

КЕВИН по јеврејском закону имаш право на три дана спуштања у дубине, седам дана да жалиш и онда се очекује да се полако вратиш у живот.

ДЕЈМИЈАН у реду

КЕВИН и тако можда бих ја могао да те позовем кроз недељу дана!

ДЕЈМИЈАН не бих рекао

крајка пауза

КЕВИН код њих постоји једна традиција. зове се крија. код Јевреја

Нема реакција

КЕВИН Они покидају своју одећу

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН они ожалошћени... они буквално снажно кидају тканину... на то се гледа као на симболични гест да би се изразила жалост која је у њима...

ДЕЈМИЈАН баш тако... сјајно... кога је то брига

КЕВИН ја сам то користио у мом шоу

ДЕЈМИЈАН нема реакције

КЕВИН У мом последњем играчком шоу "Жалост"

ДЕЈМИЈАН шта у твом?

КЕВИН Па пошто су моји и тако то... ма ја сам био уздрман

ДЕЈМИЈАН опет уздрман је ли?

КЕВИН па сам помислио како би било интересантно истражити породичну ожалошћеност кроз игру

ДЕЈМИЈАН стварно си то урадио?

КЕВИН и Крија је заиста успела

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН користили смо два играча и леш

ДЕЈМИЈАН то си урадио.

КЕВИН и они су почели с тим кидањем... полако у почетку... а онда некако распамећено... цепали, кидали... кидисали на своју одећу

ДЕЈМИЈАН то биле две женске је ли?

КЕВИН Не

ДЕЈМИЈАН О

КЕВИН Али то је стварно то исказало... знаш... стварно је издемонстрирало тај бол.

ДЕЈМИЈАН тако значи

КЕВИН О да. Фасцинантно...

Пауза

ДЕЈМИЈАН 'ајде покажи то мало?

КЕВИН шта?

ДЕЈМИЈАН покажи мало од те игре

КЕВИН ту игру?

ДЕЈМИЈАН да.

КЕВИН О не. Не. Видиш, ја у ствари не играм

ДЕЈМИЈАН стварно?

КЕВИН не... ја смислим игру

ДЕЈМИЈАН па некада си играо

КЕВИН јесам, али не сада... то шкоди мојим коленима

Дејмијан оба колена

КЕВИН после представе “Ани” никада се нису опоравила

ДЕЈМИЈАН ахxxx да.

али звучало је добро... *шо кигање*

КЕВИН да... јесте... мислим да је стварно деловало на људе...

ДЕЈМИЈАН да

Пауза

Хајде покажи само мало

КЕВИН Неће то имати икаквог смисла

ДЕЈМИЈАН Како бих ја могао да знам?

КЕВИН Па ваљда бих и могао да ти дам неку представу о томе

ДЕЈМИЈАН супер

КЕВИН О томе како је то функционисало. али само представу о томе

ДЕЈМИЈАН добро

КЕВИН Сада ћу да изгледам мало чудно... потпуно ван контекста

ДЕЈМИЈАН сјајно

КЕВИН и не заборави ја то лично нисам изводио

ДЕЈМИЈАН хоћеш ли већ

КЕВИН да океј

Заузме њоложај

сада замисли боје

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН јарке боје?

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН и две мале скрхане црне прилике се појављују

Он њочиње да улази у “ћросћор”

ДЕЈМИЈАН Да

КЕВИН та боја се претапа у сиву док они заузимају своје положаје

ДЕЈМИЈАН О, да

КЕВИН у суморност... сенку... бол

он креће с лаћаном рућинском Крија ићром (али овде нема џећања)

можда мало нарицања али не ћревише ћлумаћања!!

Када заврши

ДЕЈМИЈАН па то је било феноменално

КЕВИН фуј

ДЕЈМИЈАН било је Кеве. Нешто друго!

КЕВИН Хвала. Не могу да замислима како је изгледало

ДЕЈМИЈАН где си то научио

КЕВИН шта?

ДЕЈМИЈАН да тако играш

КЕВИН то ти је... једноставно се развије претпостављам... знаш... током година рада

ДЕЈМИЈАН одлично

КЕВИН Хвала ти. Морам ти рећи да се човек сјајно осећа

ДЕЈМИЈАН стварно

КЕВИН само да се јеби га изразиш

ДЕЈМИЈАН да?

КЕВИН да то радом изнесеш из себе Дејмијане. Да радом проћеш кроз ту емоцију... хоћу да кажем да то долази изнутра зар не... тај губитак

ДЕЈМИЈАН губитак

КЕВИН има више начина да се он ослободи

ДЕЈМИЈАН ваљда
И јеси ли ти онда стварно успео?

КЕВИН успео?
Дејмијанс играњем..

КЕВИН па не знам, то зависи... добро ми иде...
радим

ДЕЈМИЈАН да
било је то добро. То што си извео.

КЕВИН хвала

ДЕЈМИЈАН могао сам да видим како ти то причињава
задовољство

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН као да летиш

КЕВИН Да
Хвала

ДЕЈМИЈАН уз смешак баш си забаван
Пауза

КЕВИН најгоре што можеш да учиниш јесте да
потискујеш
Дејмијан је незаинтересован

КЕВИН Дејмијане

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН да потискујеш!

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН своју мајку?

ДЕЈМИЈАН *не реајује*

КЕВИН сви морамо да тугујемо

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН Прво морамо да тугујемо... а онда можемо
да кренемо даље

ДЕЈМИЈАН баш тако

КЕВИН смрт твоје мајке

ДЕЈМИЈАН да да

КЕВИН и Бетин долазак...

ДЕЈМИЈАН Зајеби то

КЕВИН не немој то да избегаваш

ДЕЈМИЈАН пусти сад то

КЕВИН али ти не можеш да порекнеш своја
осећања

ДЕЈМИЈАН хоћеш ли да се манеш тога

КЕВИН али

ДЕЈМИЈАН Све сам то већ и раније чуо Кеве...
још раније сам прошао кроз све то и то
ништа не мења... то јеби га ничему не
води... и зато прекини... прекини сада да

КЕВИН у реду у реду
Извини
Пауза

Само... само бих волео да помогнем

ДЕЈМИЈАН Није ми потребна твоја помоћ

КЕВИН у реду

ДЕЈМИЈАН Оно што ми је потребно јесте мало
простора

КЕВИН у реду

ДЕЈМИЈАН Пуца ми глава

КЕВИН наравно

ДЕЈМИЈАН Да

КЕВИН наравно
пауза

КЕВИН Само... имам име једног одличног
саветодавца

ДЕЈМИЈАН Исусе

КЕВИН то је врло холистички приступ

ДЕЈМИЈАН хоћеш ли ти да прекинеш

КЕВИН пази, ја знам да ти мислиш да је мени било лако

Дејмијан уздахне

КЕВИН али ја сам изгубио.

ДЕЈМИЈАН Ја само хоћу да попијем пиће тати за душу

КЕВИН Сви смо изгубили

ДЕЈМИЈАН тачно. Изгубили смо. сјајно. Можемо ли ту и да се зауставимо-

КЕВИН не знам никога... никога, Дејмијане, кога није дотакла туга... важно је како се односиш према њој

ДЕЈМИЈАН тачно. Сјајно

Пије

КЕВИН хоћу да кажем види мене

ДЕЈМИЈАН Ох, тебе

КЕВИН осећао сам се под притиском... читавог свог живота

ДЕЈМИЈАН *исийиивачки њојлед*

КЕВИН под притиском љубави

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН Па ја сам био јединче.

ја сам представљао будућност... За маму и тату ја сам био једина аспирација. можеш ли да замислиш који је то притисак.

ДЕЈМИЈАН бруталан притисак јесте...

КЕВИН немој да ми се подсмеваш Дејмијане молим те. Појма немаш... сваки покрет је био обележен... сваки тренутак оптерећен тиме... том... љубављу.

Дејмијан не може да смисли одговор.

КЕВИН А ја сам то мрзео. Мрзео сам их.

ДЕЈМИЈАН мрзео си своју мајку?

КЕВИН Да.

ДЕЈМИЈАН али ви сте били... блиски

КЕВИН тачно

ДЕЈМИЈАН врло блиски... и Бети... сви сте били веома блиски

КЕВИН управо смо се гушили

ДЕЈМИЈАН тако значи

КЕВИН и сада су они отишли

ДЕЈМИЈАН отишли

КЕВИН отишли

ДЕЈМИЈАН у реду

КЕВИН и тако је томе крај.

ДЕЈМИЈАН да

Пауза

КЕВИН али ја сам још увек ту... још увек жив

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН и ти

ДЕЈМИЈАН једва...

КЕВИН и тако ми морамо да живимо... морамо да волимо... да идемо даље.

Дејмијан ја њосмајра

Пауза

КЕВИН саветовање помаже

ДЕЈМИЈАН мени не

КЕВИН породица помаже

ДЕЈМИЈАН *хркне*

вала бих јеби га могао и да играм пре него да им се обратим за помоћ

КЕВИН онда играј

ДЕЈМИЈАН *гледа ја и смеје се*

КЕВИН што да не?

ДЕЈМИЈАН што да не?

КЕВИН што да не?

окренути су један другом као у двобоју

ДЕЈМИЈАН у реду

ти крени

КЕВИН играћеш?

ДЕЈМИЈАН јеби га

КЕВИН у реду

ДЕЈМИЈАН у реду

КЕВИН не шалиш се?

ДЕЈМИЈАН не

КЕВИН у реду

ДЕЈМИЈАН у реду

покажи опет а ја ћу за тобом

КЕВИН игру Кријаж!

ДЕЈМИЈАН штагод

КЕВИН кријаж

ДЕЈМИЈАН у реду

Ово је ноћ за то.

Оштрије и последњи пуцај и заузме положај

КЕВИН треба да си с моје леве стране

ДЕЈМИЈАН океј

КЕВИН на почетку ћемо једноставно

ДЕЈМИЈАН океј

КЕВИН онда се крећи упоредо са мном

ДЕЈМИЈАН копираћу те

КЕВИН као у огледалу

ДЕЈМИЈАН у реду

КЕВИН замисли боје

ДЕЈМИЈАН мани то срање и покажи ми хоћеш ли

КЕВИН океј океј. Сада почни с главом... полако... да... добро је и прати ме... добро је Дејмијане

и тако он подучава Дејмијана да игра шај гео! Понављају почетне покрете неколико пута пре него што стигну до фазе цетиња. а онда крену цетиј ... цетиј и цетиј и после се смеју. смеју с све док не седну
А онда ћуће неко време

КЕВИН знаш да морам да те замолим да одеш
пауза

КЕВИН Дејмијане...

ДЕЈМИЈАН да... знам

КЕВИН извини

ДЕЈМИЈАН у реду

КЕВИН због Бети...

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН она не може да се сложи да останеш овде

ДЕЈМИЈАН не

КЕВИН било па прошло

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН извини

ДЕЈМИЈАН све у реду

КЕВИН Рекла је да можеш да дођеш у цркву

ДЕЈМИЈАН стварно

КЕВИН Опело је у десет...
у селу

ДЕЈМИЈАН да

Дејмијан пије. Кевин ћући

ДЕЈМИЈАН уопште се не сећам маме

КЕВИН не

ДЕЈМИЈАН а сада нема повратка ни с татом...

КЕВИН нема

ДЕЈМИЈАН жао ми је због тога

КЕВИН да

Пауза

Дејмијан се сирема да крене

ДЕЈМИЈАН Оставићу те да наставиш са тим

*Враћа мобилни на сто. Кевин уошшће није
приметио када га је он узео и не примећује када га
враћа*

КЕВИН Дејмијане

ДЕЈМИЈАН да

КЕВИН *пауза*

доћи ћеш у цркву?

ДЕЈМИЈАН *пауза*

нећу

Дејмијан излази

К Р А Ј



Из представе **Јавно негодовање**, Дирдре Кинахан,
Сцена Царина, Београд

Пише > мр Наташа Миловић

Вениш, Шамроци и Шелоуци у комаду **Јавно негодовање** Дирдре Кинахан

Без велике нарације и дидактике, филигрански урађеним дијалозима, комад *Јавно негодовање* даје увид у тему смрти: како људи разних класа, образовања и животних путева проналазе начине да превазиђу бол узрокван губитком најближих. Место дешавања је једна соба у стану на периферији Даблина. Сазнавши на улици да му је отац погинуо у саобраћајној несрећи, Дејмијан долази на сахрану свог родитеља. Његов долазак изазива негодовање целе породице, али тај део не видимо на сцени. Комад почиње када се гужва разишла, породица отишла у паб, а Дејмијан је у некадашњем стану покојне мајке, сам. Видимо га како претражује софу и загледа слике. Соба је намештена за бдење које, по католичком обичају, следи након колективног одласка у паб и у њу ускоро улази Кевин, Дејмијанов рођак који је дошао да “смири ситуацију”. Сценска радња дешава се у интервалу док се породица не врати из паба, када простор за бдење мора да буде чист од непотребних елемената (у овом случају сина покојника).

Упркос јаком ирском печату (током комада сазнајемо доста тога о данашњем Даблину) као и код Џој-

са, место радње може бити град, било који на свету. Комад говори о универзалном искуству, о жалости, приказаној у разним традицијама (од католичког до јеврејског односа према болу због губитака ближњих). У *Јавном негодовању* до танчина су приказане све нијансе стања у којима емоције као што су туга, жалост или бол и бес, бледе тј. како се временом саживљавамо са њима. Процеси који томе претходе у животима људи које гледамо на сцени не разрешавају се, али свако има своје методе превазилажења спознаје не само о упокојенима него и о себи. Смрт ближњих иницира ретроспекцију егзистенцијалних резултата и покреће питања до које мере смо у стању да осмислимо егзистенцију, прихватимо живот пре и после губитака, и оних изазваних смрћу, и других које доноси живот. Та питања остају отворена за публику. Како, на пример, дојучерашње односе са неким, претворити у сећања или их свести на пуке информације, да у нама не буду више тако живи призори, јер живот у том случају може да буде неподношљив. Ако то не успемо, као Дејмијан, осуђени смо на разне видове тренутачних заборављавања, који се у његовом случају завршавају аутодеструкцијом. Дејмијан је би-

вши наркоман, због осећања неподношљиве заробљености у тами (Кевин: “Ово је мрачно време, Дејмијане, али има још пуно времена... времена да се крене даље (...) можда ово није добро време” или Дејмијаново “Не постоје добра времена”), коју смрт неминовно доноси (*Death is dark as night. The undiscovered country from whose bourn no traveler returns.* [Хамлет]).

У случају Дејмијана емоције толико дуго бивају живе да он може и да их чује (“чак могу да чујем како јој звецка ситниш у џепу”). Он не уме да их претвори у избледеле информације, зато што губитак мајке и сећање на њу, када ју је још као дечак већ изгубио, не може ништа да замени. Особа која је требало да замени мајку била је бласфемична појма брижне мајке: у кућу је дошла тета Бети са својим “венишом”, “ушуњала се као лопов и није се смирила док нас све није изрибала напоље”, каже Дејмијан Кевину, док му пребацује да је “с том кучком” морао да се бори сам, док су отац и сви остали били под њеном контролом. Дејмијан је за своју породицу као флека на одећи, боде очи, указује на нечистоћу, мора се одстранити да би одело/спољашњост изгледала лепо. С друге стране, парадокс видљив на интимном плану драме јесте да је Дејмијан, иако жив, већ избрисан из сећања рођака: ни једне његове фотографије нема у стану који је некада био његов и пун је породичних фотографија.

О Дејмијановој предисторији сазнајемо следеће: има жену и сина са којима није више у заједници; био је бивиши перспективни фудбалер “Шамрок Роверса”, аматерског ирског фудбалског клуба (чији тим је победио наш прволигашки “Партизан”, и то у гости-ма у Београду), али после једне намештене утакмице са “Шелоуцима”, у тренутку највеће славе, брзо тоне у дрогу и криминал. Од тада га читава породица избегава, а његова појава неке успева да баци и у несвест, што се односи на тетку-маћеху Бети, о којој толико тога чујемо, али је не видимо на сцени. За разлику од Дејмијана, Кевин је узоран у сваком погледу. По зани-



мању је кореограф. Дејмијану то занимање није у потпуности јасно, једини плес за који зна је ривер денс.

Породични сукоб два рођака прераста у класни дијалог који почиње подсећањем на различито одрастање. “Ти си, Кеве, имао све: од играчака, аутомобилчића, преко факултета у Даблину и ланч пакета, а ја сам добио Бети и њен ‘вениш’”, каже Дејмијан и додаје да чак ни једна мамина фотографија не постоји у простору који је некада био њен стан, на који он, наравно, сада нема никаква права. Оно што Дејмијана чини гневним,

с разлогом, није више само смрт оба родитеља или ражаловање од наследства, већ поимање да живот може бити ограничен унапред, и пре смрти: “Ја сам то што је страћено, Кеве!” Узроке за то Дејмијан види искључиво у појави тетке Бети, која је целу породицу успела да окрене против њега. Једино још очекује да “има права на нешто, на пример да буде ту мало и попије покоје пиће” и, понавља, “пренеси им да ја нећу ништа да започињем”. Наизглед немогућа ситуација (син није достојан да присуствује ни погребу свог оца), преко Кевина и његове мисије чини да парадокс тзв. “финих, мирних и побожних људи” делује застрашујуће.

Ипак, Дејмијан не воли да заборавља ништа. Најнежнији тренуци у драми су сећање на финале купа 84 или док показује како и данас чува карту и све ствари са утакмице на стадиону Ројал Даблин сосајети. О њему, као лику, то казује до које мере је пун пажње: воли да чува ствари, веран им је, и у ситницама проналази нешто вредно, што је другима страно и делује неважно. Зато у комаду и постоје разне врсте игара: спортска игра (у којој се победа задобија или губи) и плес, религиозни ритуал који, као и дрога и религија, има сврху да ослободи од бола. Ови симболи воде јунаке на различите животне колосеке, али неке константе међу њима ипак постоје – Дејмијану се допада када Кевин плеше, зато што схвата колико задовољство у њему постоји док то ради, али и зато што и сам открива потпуно нови свет у коме, бар накратко, покуша да учествује.

У делу драме који нас води у далеку прошлост лика мајсторски је изведен Дејмијанов опис трасе којом се возио аутобусом када је с мајком одлазио у посету баки, у део града који се зове “барн”.

Дејмијан а она је била тек дете... о томе сам размишљао док сам био у аутобусу... имала је двадесет две...

КЕВИН Господе Боже

ДЕЈМИЈАН и ми смо се возили аутобусима...

нема рејовања

ја и моја мама

КЕВИН јесте... да

ДЕЈМИЈАН и ја сам размишљао тако. размишљао о томе у аутобусу

КЕВИН овај да... наравно

ДЕЈМИЈАН њена мама је живела у крају који се зове “барн”, узели бисмо шеснаестицу на Харолдс Кросу

КЕВИН аххх да

ДЕЈМИЈАН сишли пешице поред канала

КЕВИН да

ДЕЈМИЈАН сећам се тога

КЕВИН је ли
па то је сјајно... сјајно

ДЕЈМИЈАН сећам се како смо седели напред... оних великих врата код села... дела замка да ли се сећаш врата пре него што је саграђен нови пут?

КЕВИН еххх... нисам сигуран

ДЕЈМИЈАН па била су тамо.

КЕВИН у реду

ДЕЈМИЈАН и то је била она.

КЕВИН да.

ДЕЈМИЈАН у аутобусу... док је ишла доле низ барн... са мном

КЕВИН дивно

ДЕЈМИЈАН о свему томе сам поново размишљао

КЕВИН јеси ли... да

ДЕЈМИЈАН чак могу да чујем како јој звецка ситниш... чак динг и изађе карта... да!

Пауза

знао сам да је то била она. тако близу... на мом седишту...

пауза

КЕВИН жао ми је Дејмијане

ДЕЈМИЈАН *не реаује*

КЕВИН трагично

ДЕЈМИЈАН ех да... тако ти је то.

Та никад попуњена празнина коју Дејмијан носи, коју само јака сећања могу да оживе довољно да би се осетио целовитим, да би размишљао и изнова замишљао лепе тренутке упркос недаћама доживљеним са Бети, од Дејмијана чини заокруженог протагонисту за кога се сви у публици вежу и верују му. У његовој емотивној структури, једино сећања на мајку није могуће избрисати (иако се на почетку чини да су Бетин 'вениш' или бег у хероин то можда постигли). С друге стране, дефинитивно је трагичније то што, супротно Дејмијану, Кевин пати од "вишка љубави": у сопственој породици он је, као јединац, добијао сувише љубави и то је доживљавао као највеће оптерећење – осећао је да му прети опасност да буде угушен љубављу тј. родитељским амбицијама. У сталним расправама у току радње, иако делује да Дејмијан, новим пићима која отвара све мање отвара себе, а све више пристојног и суздржаног Кевина, сукоб се обнавља и на нивоу друштвеног статуса и покреће питање јединих мерила које друштво признаје (подобност или неподобност у оквирима институција система, а првенствено у систему вредности једне традиционалне породице из средње класе са периферије Даблина). Може се закључити да од те подобности зависе и сви остали људски исходи у будућности.

Кевину је немогуће да се поистовети са животом који живи Дејмијан, осим, можда, у љубави према истом фудбалском клубу. Он се зато одлучује на корак који ће оголити обојицу – показаће Дејмијану, на примеру *kriah* или *крија* (ритуални плес код Јевреја), како се туга и смрт могу "превазићи" по узору на другу религију и културу. Крија постоји у традицији Торе као ритуал преласка или реорганизације из стања дубоког бола због смрти, у нормалан живот: ожалошћени има права на три дана "одласка у дубине", седам дана

туговања, а након тога мора да се врати у нормалне токове живота. (У том духу Кевин каже: "Можда бих могао после седам дана да те назовем?", а Дејмијан одговара: "Ти мене да позовеш? Не бих рекао!") Кулминација обреда је цепање одеће ожалошћених као чин *ослобађања од жалости* (кореографски, крију је за представу у продукцији Царине осмислила Нела Антоновић). Дејмијан моли Кевина да му бар мало покаже кораке у том плесу, иако му није до краја јасно ни шта је савремени плес, нити професија кореографа (Кевин "претпоставља" да је то незнање могуће зато што савремена уметност има мало присталица). Након *крија* плеса, када обојица раде исто по Кевиним упутствима и реконструишу део плесачког шоуа "Жалост", Дејмијан (Раде Ђосић) каже Кевину (Владимир Тешовић): "Знаш, нема више маме, а сада више ни тате. Жао ми је због тога." Он одлази из стана, категорички одбивши да се појави на јутарњој миси.

У поставци на сцени "Царина", током заносног огољавања и кидања одеће, и искреног смеха двојице ожалошћених, Кевин покуша да пољуби Дејмијана у уста (ово прилагођење одобрила је и списатељица), али тај покушај блискости осујећује Дејмијан. Повређени Кевин искористи то да мало јасније стави Дејмијану до знања да је време његовог боравка у стану – истекло.

Комад *Јавно нетодовање* дубоко проблематизује питање како се у цивилизацији припремамо за живот тј. зашто никада нисмо спремни за смрт. Можда је још важније питање које треба поставити – како научити волети људе док су живи (то мучи оба лика). У драми, Кевин се радује животу када се превазиђе бол. Он говори како се "радом на себи" може све изнети, помиње уобичајене фразе "сунце ће сијати", "морамо да живимо... морамо да волимо... да идемо даље". Чак три пута Кевин Дејмијану нуди услуге психијатара, као излаз из ситуације: "Имам одличног саветника, мени је мој био прави појас за спасавање." На сав Кевинов пренапрегнути, куповни оптимизам, Дејмијан је имун, зато што је много дубље уверен да мрак туге и бола никада не пролази и не бледи. У сазнању о непроменљивости

појединачних прича, он не види пуно смисла у Кевиновим понудама, поготово не у друштвено прихватљивим супституцијама за срећу. О психијатрима/саветницима Дејмијан каже: “Ти морони не решавају ништа, не дрогу, не ово срање” (‘срање’ се односи на беспоговорност смрти) и додаје да би пре играо то што игра Кевин, него се саветницима и породици икада обратио за помоћ. На то Кевин победоносно каже: “Онда, играј!”

Критика психолошког метода који настоји да рационално, науком, уз коктел с религијом (крија или миса), залечи човека да би могао да буде друштвено продуктивни грађанин, јасно се може ишчитати у драматургији Дирдре Кинахан. Она током комада разоткрива како изгледају и одакле потичу отпори према ономе што прилагођени субјекти сматрају “нормалним” (психијатре, цркву, цивилну професију, спортске, плесне и све остале игре). За неког ко је као Дејмијан, ко спознаје односе који владају међу људима, не из углађених ложа позоришта и редовних посета цркви већ са друштвене маргине и друштвеног дна, тако нешто је непојмљиво. Сусрет ова два света у драми, као и покушај ликова да се отворе и зближе драматуршки, вођен је чеховљевки ненаметљиво и сигурно. Оба јунака негодују против истог света, бар накратко. Све се дешава у једној соби, јер соба је у драми увек место сучељавања – сужен простор у којем се откривају скривене мисли, долази до спознаја, до истина. Наспрам себе, далеко су фудбалски терени, јаркови за трке паса (“Шамрок Роверс” нема свој терен па некад игра и на неусловним местима). Но, свуда се игра иста друштвена игра, па сазнајемо да и терен за спортску игру може да подразумева подвале, намештене утакмице, корумпиране и корумпирајуће друштвене игре. Несрећа која спаја и раздваја два неспојива лика није више само околност сахране, већ сплет породичних околности у којима љубав има разна лица: Кевин се противи појму љубави који је доживео као гушење од својих родитеља, а Дејмијан пати од неутољене жеље да буде прихваћен и вољен.

КЕВИН хоћу да кажем види мене

ДЕЈМИЈАН о тебе

КЕВИН осећао сам се под притиском... читавог свог живота

ДЕЈМИЈАН *испийивачки њоле*

КЕВИН под притиском љубави

ДЕЈМИЈАН шта?

КЕВИН па ја сам био јединче.

ја сам представљао будућност... за маму и тату ја сам био једина аспирација. можеш ли да замислиш који је то притисак.

ДЕЈМИЈАН бруталан притисак, јесте...

КЕВИН немој да ми се подсмеваш Дејмијане молим те. Појма немаш... сваки покрет је био обележен... сваки тренутак оптерећен тиме... том... љубављу.

Дејмијан не може да смисли одговор.

КЕВИН и ја сам то мрзео. Мрзео сам их.

ДЕЈМИЈАН мрзео си своју мајку?

КЕВИН да.

ДЕЈМИЈАН али ви сте били... блиски

КЕВИН тачно

ДЕЈМИЈАН врло блиски... и Бети... сви сте били веома блиски

КЕВИН управо смо се гушили

ДЕЈМИЈАН тако значи

На крају комада, свако остаје тамо где је био и на почетку, осим, надамо се, публике: Кевин ће и даље бити вредан и уредан, поштоваће и писане и неписане законе, а Дејмијан ће наставити, вероватно, као метадонски *white trash* даље да се потуца по разним даблинским рупама. Љуштећи ибзеновски, пергинтовски лук, слој по слој један другоме (како је то у својој критици Александар Новаковић добро приметио и

прецизно објаснио¹⁾), ликови долазе само и једино до својих спознајних празнина. Дејмијаново одбијање да уђе у цркву на крају комада је његово “не” Бетином и Кевиновом свету “вениша”, нечега што “чисти” и “одстрањује” мрље и људима намеће стерилан, безличан, неаутентичан псеудоживот.

Дирдре Кинахан се у својим драмама, као што истиче и у интервјуу који је дала за овај број *Сцене*, бави животима маргинализованих људи: проституткама, наркоманима, убицама, старим људима по домовима – који нису посебно интересантни за свет успеха који такве људске ‘флеке’ не подноси. Комад *Јавно негодовање* превео је Ђорђе Кривокапић, а премијерно је изведен на сцени Царина 2013. са Радетом Ђосићем (Дејмијан) и Владимиром Тешовићем (Кевин) у глав-

1) vidi <http://afirmator.org/javno-negodovanje-javno-prihvaceno-na-sceni-carina/>

ним улогама, уз стручну кореографску помоћ Неле Антоновић. Овом драмом Дирдре Кинахан први пут је презентована нашој позоришној јавности и публици. Представа је освојила треће место на Екс театар фесту који се током лета одржава у Панчеву.

Најважнији комади Дирдре Кинахан су *Јавно негодовање* (*Hue and Cry*), *Тренушак* (*Moment*), *Ти дивни дани* (*These Halcyon Days*). Драма *Ти дивни дани* приказана је на овогодишњем Единбуршком фестивалу и добила, поред значајних критика, и награду. Кинаханова је позната и превођена списатељица на релацији Даблин–Лондон–Париз–Њујорк и оснивач је позоришне компаније Tall Tales за афирмацију нових драмских ауторки из читавог света. Због смањивања буџета за културу у Ирској и обустављених субвенција многим уметничким пројектима, Tall Tales компанија је, до даљег, морала да обустави рад.



Из представе *Јавно негодовање*, Дирдре Кинахан, Сцена Царина, Београд

IV / СУЧЕЊА

ТЕОРИЈСКА

Пише > др Александра Кузмић

Могуће конотације слике света у историјској мелодрами Свети Георгије убива аждаху

*Боље да умрем него да ми се нешто деси!*¹⁾

Искорак који је Душан Ковачевић учинио одлучивши да се окуша у драмској врсти коју није до тада писао донео је с јесени 1986, прво на сцену Атељеа 212 а потом и других позоришта²⁾, историјском мелодрамом *Свети Георгије убива аждаху*. Ако је веровати речима писца³⁾, прича за коју се одлучио толико га је опседала и мучила да је чак покушао да

1) Душан Ковачевић, *Свети Георгије убива аждаху*, Стеријино позорје, Нови Сад 1987, 53.

2) Посебно бих издвојила представу Српског народног позоришта из Новог Сада у режији Егона Савина. Она је премијерно изведена 16. 9. 1986, неких десетак дана после београдске, коју као редитељ потписује Љубомир Драшкић. На 32. југословенским позоришним играма Душан Ковачевић добио је Стеријину награду за текст савремене драме у извођењу Српског народног позоришта, Радослав Миленковић је за улогу Поручника Тасића у истој представи награђен Стеријиним наградом за глумачко остварење а Герослав Зарић за сценографију.

3) Владан Славковић, *Озбиљно лице у фабрици смеха*, "Ауто свет", Београд, 27. 11. 1985, 52–53.

је преточи и у роман. Отуда у поднаслову *Свети Георгија* стоји *Адапација ненаписаног романа*. Ово аутентично пишчево објашњење временом је допуњавано и сагледавано и другачије. Додатне конотације овог поднаслова тумачене су, сходно тренутку у којем је дело настало, као својеврсна иронија али и аутоиронија. Јован Ђирилов за Ковачевићев поднаслов каже да "је прва духовитост у предворју драме, писца који зна у каквом контексту пише и шта пише". Развијајући ову опаску Ђирилов даље наводи: "У поплави драматизација на нашим сценама, поготову ратних романа, Душан Ковачевић иронише тај посредни приступ и, уместо да пише роман који ће бити драматизован, он пише одмах адаптацију тог замишљеног, а ненаписаног романа. То је и изванредан облик самоироније, јер у нашој средини се пре свега поштују романописци..."⁴⁾ Занемари ли се вечита и захвална тема о *пешчини, озбиљности* и значају комедиографског стваралаштва и

4) Јован Ђирилов, *Две 'Аждахе' круже нашим сценама*, "Књижевне новине", Београд, 1. 11. 1986, 13.

комедије у поређењу са другим врстама, трагедијом и романом нарочито, остаје чињеница да се Ковачевић у овом делу први пут определио за три изразито нова момента, премда критика углавном издваја два: то што је повест својих јунака сместио у историјски оквир који је временски значајно удаљен од времена у којем дело настаје и што се *Светим Георгијем* успешно опробао у области трагичне драме. Рекло би се да су ови подаци толико засенили критичаре да су заборавили да ваљано вреднују, мада неминовно помињу и трећи – писац се, наиме, у овом комаду усредсредео на мелодраматичну љубавну и прикључене јој приче. По мом мишљењу, да би се разумела разнородност и комплексност идеолошких начела унутар којих се формира слика света у делу *Свети Георгије убија аждаху*, подједнако је важно испитати две равноправне проблемске равни у којима се стичу сва три нова елемента: једна је наглашено интимна – у њој се проблематизује прељуба, а друга је наглашено друштвена – што доноси доминацију колективне свести изражену кроз однос према рату. У свакој од њих ствара се одређена идеолошка поларизација, чиме се омогућава сукобљавање ликова. Сукобљавање се једнако тиче најличнијег – прељубе, и нешто општијег – патриотског, односно учешћа у рату. Наравно, нити прељуба може остати у домену искључиво личног, нити се патриотизам испољава само као општа категорија. И док светоназори који се односе на личну раван и те како утичу на развој радње, читави сегменти идеолошких наноса у вези са општим односно друштвеним ангажманом највећим делом служе као појединачни или групни став погодан да се око њега ломе копља супротстављених идеологија, који при том не доводи до каквих битнијих помака ни у међусобним односима ликова, нити у кретању радње. Овај, могло би се рећи колоритан, али у погледу радње празан ход, истовремено побуђује снажне реакције гледалаца/читалаца, јер задире у домен угрожавајућег које неумитно усмерава човеков живот. Посредујући рат и његове последице, Ковачевић актуелизује околности добро

познате генерацијама житеља Србије и индиректно отвара питања човекове остварености, сврхе постојања, па и поимања среће у *уклешој земљи*. Да би тај оквир оцртан крупним потезима учинио уверљивим, писац се неминовно усредсређује на лично – разматра причу о браколомству, иза које се стидљиво помаља и однос према љубави, што јасно указује на примат еротског над емотивним унутар овог надасве личног плана. Тај план у једном тренутку бива преплављен историјским⁵⁾, које ликови доживљавају као неизбежну датост, неусловљену својим поступцима, а још мање жељама. А управо посредством спреге личног и историјског доћи ће до разрешења заплета у *Светом Георгију*.

Зашто Први светски рат?

Шта писац постиже изабравши као временску маркицију баш Први светски рат, односно почетак тог рата? Одлучивши се за Први светски рат Ковачевић не само што је остао при реалном времену у којем су се збили неки од стварних догађаја који су га инспирисали, што је за дело од мањег значаја, већ се одмакао и од стереотипних поларизација и идеолошких поједностављивања са којима би морао да се избори да се средином осамдесетих двадесетог века определио да време збивања буде Други светски рат (партизани, четници, усташе и сл.). У исти мах одабрао је рат у којем се огњиште брани од освајача⁶⁾ и сачувао дух ратног доба и то не било којег, него управо оног рата који је у комунистичкој Југославији нерадо спомињан, јер се сматрало да подстиче српски национализам. Осмеливши се да преиспита један колективни и национално ве-

5) Толстој је забележио да "Сваки човек има две стране живота: живот лични, који је утолико слободнији уколико су му интереси апстрактнији, и живот стихијски, живот гомиле, у коме човек неизбежно врши прописане му законе.

Човек живи свесно за себе, а служи као несвесно оруђе за постизање историјских, општих људских циљева." (Л. Н. Толстој, *Раи и мир*, III–IV, прев. Милован Ђ. Глишић, Просвета, Београд 1953, 10)

6) Овај моменат је нарочито значајан што вишеструко потврђује и текст Ковачевићеве историјске мелодраме.

ома значајан топос – однос српског живља према рату, Ковачевић је својим делом оживео и један важан, а у оно време, скрајнут период српске историје. Интервјуи које је писац дао током 1985. и 1986. показују да је историјско-политичко-културни контекст погодовао темама којих је публика била гладна. Како је сам Ковачевић изјавио: “Тежња публике и читалаца за појединим догађајима из прошлости је сасвим разумљива. Али, да је тих прича било стално и да су те теме биле нормално легализоване, данас не би биле никакав тренд и постојале би у некој нормалној мери. Данас их има превише зато што их је до јуче било премало. Ту не треба кривити ни писце ни публику, већ оне који о појединим догађајима из наше историје нису дозволили да се пише.”⁷⁾ Стога све и да је случајност што се Ковачевић окренуо писању историјско-ратне мелодраме средином осамдесетих, не може се занемарити податак да су током неколико узастопних година, и то тек нешто пре овог његовог комада, на сценама различитих градова СФРЈ, осванули *Кармазови* Душана Јовановића (1981. у режији Љубише Ристића), *Хрвајски Фауст* Слободана Шнајдера (1982. у режији Слободана Унковског), *Голубњача* Јована Радуловића (1982. у режији Дејана Мијача) и *Пушчујуће позориште Шојаловић* Љубомира Симовића (1985. опет у режији Дејана Мијача).⁸⁾ Иако ниједан од ових драмских текстова не говори о Првом светском рату⁹⁾, сваки од њих преиспитује неку од званичних верзија догађаја. Слабљење партијске стеге и снажење разнородних тенденција које су захтевале различитост мишљења и ново сагледавања укупног живота, па и прошлости, наметнуло

7) Вања Булић, *Писац није освештаник*, “Дуга”, Београд, 4. 10. 1986, 38.

8) Одлучила сам се за извођења која су снажно одјекнула и обележила позоришни живот оног времена. То су, такође, извођења која сам имала прилике и сама да погледам.

9) Определила сам се за изворне драмске текстове, а не за драматизације делова романа рађене према *Времену смрти* Добрице Ћосића на пример, попут *Колубарске бишке* (1983) или *Ваљевске болнице* (1989), мада се за ове представе, а нарочито за *Колубарску бишку*, тражила карта више.

је и позоришним ствараоцима нове правце кретања. О томе сведочи наглашена окренутост драмских писаца тог времена историјским темама,¹⁰⁾ јер: “Драмски текстови засновани на националној историји или легендама пишу се у српској књижевности и изводе на српским позорницама [...] Некад учестало, а некад сасвим ретко, зависно од тога какав су однос историја или легенда унутар драмског текста могле да успоставе са политичком атмосфером времена или места у којима се таква драма пише или изводи.”¹¹⁾ [подвукла А. К.] Очигледно су и поменути као и непоменути драмска дела блиске провенијенције извођена током осамдесетих година двадесетог века имала пред собом захвални аудиторјум који је нагнао писце на отварање табуизираних тема и ново вредновање скриваних, занемариваних или искривљених *истина* из прошлости. Бројни сведоци те прошлости још су могли да живом речју доведу у питање ћутњу о важним историјским збивањима или званичну верзију догађаја и тако начну отварање осетљивих, потиснутих проблема о којима су сведочили занемарени историјски документи и нефалсификоване чињенице. У том времену сваковрних превирања, у којем су се ослобађали духови из давно заковане буради, у том времену које је водило

10) Како се не би створила погрешна слика о томе да су наведене представе дочекане са неподељеним одушевљењем, важно је напоменути, мада се овај рад не бави тим видовима позоришног живота, да су у том периоду бројни *случајеви* и скандали пратили постављања и извођења наведених представа, па и *Светио Георгија*. Послушници система, идеолошки заслепљеници и партијски форуми трудили су се да своју будност и правовеље докажу надзирањем репертоарске политике и покушајима, понекад и успешним, насилног прекрајања репертоара. Више о некима од тих *случајева* може се дознати из ондашње штампе, а веродостојан преглед нуде следећи извори: *Позориште и власти у Југославији (1944–1990): “група страна медале” – обрачуни и забране*, “Сцена”, прир. Петар Марјановић, Нови Сад 1990, 1, 2–3, затим књига Владимира Стаменковића *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд 1987. и *Бела књига – 1984*, прир. Коста Николић, Срђан Цветковић, Ђоко Триповић, Службени гласник, Институт за савремену историју, Београд 2010.

11) Марта Фрајнд, *Политика и легенда у српској историјској драми*: *Историјска драма XIX века*, Нолит, Београд 1987, 5.

кулминацији економских и националних тескоба, у том времену које се погледу данашњег изучаваоца показује као предвечерје ратних страдања јер ће, неколико година доцније, простори друге Југославије постати попреште застрашујуће људске бестијалности, драмски писци, па и Душан Ковачевић, проговорили су о темама које су до тада бивале гуране под тепих или јавно забрањиване под различитим изговорима.¹²⁾

Пре него што изложим и упоредим идеолошке премисе које се у *Светиом Георгију* односе на рат, поменула бих још неколико чињеница које није на одмет знати, јер добрим делом упућују и на то зашто је Душан Ковачевића привукао баш Први светски рат. Оне такође доприносе бољем разумевању прилика које су омогућиле да сачини дело посве различито од дела која је до тада написао. У интервјуима датим пре односно после премијере *Светио Георгија*, Душан Ковачевић је осветлио и директан породични контекст који га је значајно мотивисао да напише ово драмско дело. С једне стране је прича једног Ковачевићевог деде, Цветка, који је неком приликом, сећајући се младости, исприведао како му је брат од стрица, богаљ, “страдао на Церу, јер су га људи оклеветали, мада је био добар човек, а са њим је страдало још стотинак мачванских богаља.”¹³⁾ Тиме је заинтригирао унука и подстакао га да урони у давнашње време и чудне догађаје од којих ће испрести причу. С друге стране је животна максима другог Ковачевићевог деде, Трогиранина Захарија: *Боље да умрем нешто да ми се нешто деси*. Њу је писац не само *испојмио* Трифуну Пијаном већ је поставио као поуку и тему за размишљање, зато што говори о човеку и његовом животу, о тешком бремену животних околности, а нарочито ратних, јер оне отвореније, чешће и немилосрдније суочавају појединца са најстрашнијим облицима страдања. Ту снажну а привидно парадоксалну животну мудрост, коју је могло изнедрити само горко и страшно искуство, мудрост која сабира муку и не-

12) Види: *Бела књиџа* – 1984.

13) Владан Славковић, *нав. дело*.

звесност људског постојања, одабрала сам стога и као мото поглавља које говори о *Светиом Георгију*. Јер човек свет и живот, онако како их у овом делу кроз своје јунаке сагледава писац, простори су грчевите човекове борбе са оним што појединац није бирао – од изгледа, особина, преко менталитета до животних околности. Бачен у *океан испојања*, у којем ништа није скројено према његовој мери и хтењима, човек се копрца и чини оно што може или мора. И кад већ мора *на странином месту испојати*, онда понекад може очекивати да му у одсудном часу помогне Свети Ђорђе.

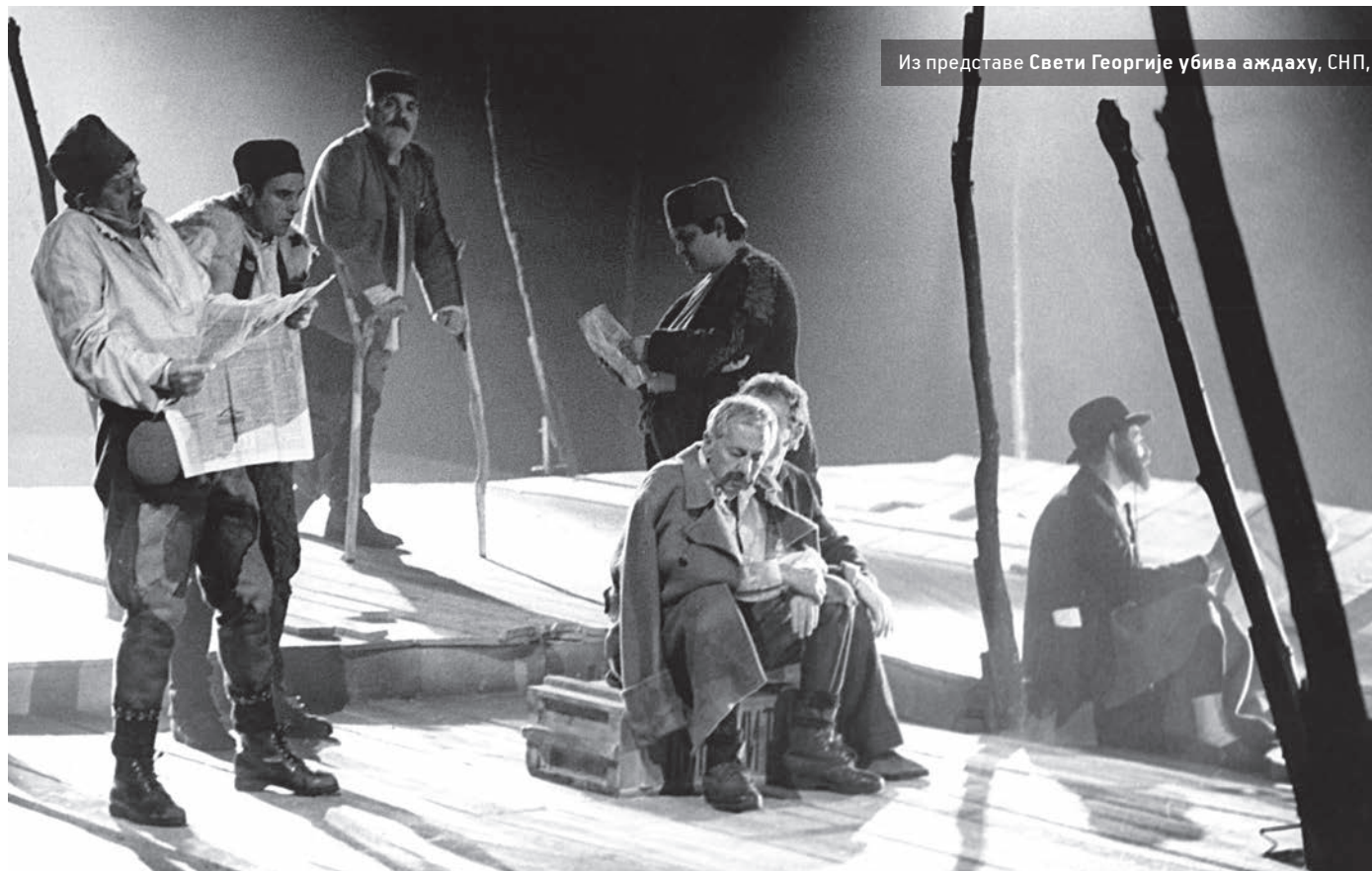
Смештање догађаја из *Светио Георгија* на почетак великог светског рата за већину актера Ковачевићевог дела показује се као наставак већ виђеног, јер Првом светском рату непосредно претходе балкански ратови: Први, вођен од октобра 1912. до краја маја 1913. и Други, од краја јуна до првих дана августа исте, 1913. године. Па иако није реч о тридесетогодишњем рату који Брехт бира за своју *Мајку Храброси и њену децу*, чинило се да рат не посустаје¹⁴⁾, а као некаква историјска константа морао је значајно утицати на идеологију и особине људи, па сходно томе и на њихове међусобне односе. Како рат води огољавању свих видова људског понашања, појединци у међусобној комуникацији немају времена за тактизирање и одлагање, па омразе и сукоби, били отворени или притајени, незадрживо експлодирају, што и те како погодује

14) Или како би рекао Брехтов Пуковски Свештеник: “мира има и у рату, рат има своје мирне тренутке. Рат, наима, задовољава све потребе, чак и потребу за миром [...] рат увек нађе неки излаз, а што и да не. Зашто би онда престајао?” (Бертолд Брехт, *Мајка Храброси и њена деца*, прев. Слободан Глумац, Просвета, Нолит, ЗУНС, Београд 1983, 73) Брехт је непосредно пред Други светски рат изабрао да своје антијунаке изложи погубном утицају дугогодишњег војевања. Свеједно што не учествују директно у борбама (изузев Ајлифа), већином ликова неосетно овладавају застрашујуће изобличености, јер им управо оне омогућавају да опстану. Врлине, напротив, неминовно воде у смрт. Иако се не би могло рећи да постоје велике сличности између Брехтове *Мајке Храброси* и Ковачевићевог *Светио Георгија*, нарочито стога што су Брехтови антијунаци из редова оних који као *хијене бојних иоља* прате освајаче, док Ковачевићеви Брестовчани бране своје куће, оба драмска писца испитују узајамност односа човека и рата.

драмском роду. По мом мишљењу, то што се Ковачевић определио да ликове постави у ратно окружење, значајно је како у погледу развоја радње тако и у погледу идеолошких премиса унутар којих делају ликови, али и сфере идеја које се излажу у *Светиом Георгију*. Радњу ратна збивања од једног тренутка силовито гурају ка расплету, попут каквог *случаја комедијанша*, као што су је великим делом усмеравала и у збивањима која претходе експозицији.

С друге стране, у сфери порука саопштених у *Светиом Георгију*, овај илустративни историјски тренутак неминовно суочава гледаоца/читаоца са чињеницом да у Србији нема генерације која би се током XIX и XX века могла похвалити тиме да није осетила погубни задах рата. Али Ковачевић не елаборира колико је томе допринео геополитички положај Србије, а колико политика коју су водили српски званичници.

Не упуштајући се претерано у вредновање одлука оновремене политичке врхушке, али и не пропуштајући прилику да искаже подозрење и нетрпељивост које је део народа гајио према Пашићу, Ковачевић не иде ни за тим да целовито сагледа историјски догађај којим се бави, нити да изрекне какав обухватни став у вези с њим. Зато се писац не одлучује да маркантне историјске личности буду носиоци радње, што је, на пример случај у *Колубарској бици*, већ се опредељује за оне који носе последице историјских ломова, такозване мале људе и њихове судбине. Истина, он кроз говор ликова и из њихове визуре посеже за одређеном историјском фактографијом (нарочито у монологизованим обраћањима Поручника Тасића а делом и кроз сучељавања у којима суделује Учитель Мићун) и тиме уобличава неке аспекте оновремених односа Аустроугарске и Србије, али и односа Европе и Србије. Поред



Из представе *Свети Георгије убија аждаху*, СНП, 1986.

овог политичког контекста, у *Свештом Георгију* су изложене и извесне чињенице о ратним дејствима и односу снага међу противницима. Па ипак, све наведено послужило је пре свега да би се оживотворио и оснажио оквир у којем делају Ковачевићеви ликови и тиме учинио уверљивим и разумљивим њихов поглед на свет и често афористички срочена гледишта која заступају.

Гола истина или час историје

У *Свештом Георгију* Ковачевић отвара простор и за преиспитивање мита о херојско-победничкој перспективи српског војника и то кроз неке аспекте погледа на свет појединих ликова. Ту перспективу највећим делом сагледава из угла личне а не епске свести, мада и потоња има значајног удела у овом делу. Прецизније, у првом плану је наличје личне перспективе сагледано кроз тешка обogaљења појединца – физичка, ментална и морална, али и кроз ерозију друштва – изазвану превасходно немаром и небригом владе према бившим ратницима и тиме створеним условима за облике друштвено проблематичног понашања (Гаврило је, на пример, приморан да загази у криминал како би преживео). Тако се ратна збиља и њене последице сагледавају кроз две опречне визуре. Оне би се могле насловити синтагмама *Гола истина* и *Час историје*. Прву заступа Нинко Белотић, који је у борби с Турцима остао без ноге, а другу Учитель Мићун, поборник рата који у рату не учествује – вероватно због *повеће диоштрије*. Учитель је сав од великих речи и парола којима ватрено парадира, прототип интелектуалца који распирује социјална и национална осећања, ратни хушкач који с искреним заносом велича страдалништво, мада страдање препушта другима. Наведено му не смета ни да буде левичар, нити да се с уважавањем и разумевањем односи према људима на власти. Зато ће *Захивев за хишну помоћ војним инвалидима* који је он срочио бити политикантски – уљудна молба пуна разумевања, умивена и поетизована, молба човека којег истински не жуља оно о чему пише:

УЧИТЕЉ: Поштовани Господине председнице Пашићу, [...] Вама и влади никад шеше није било, али ми

више не можемо чекаши, јер живимо и између рашова. Грех је и срамота, Господине председнице, гледаши како ваши храбри рашници, људи осакаћени у великим бишкама, очекују милостињу по селима и траговима.

Поштовани Господине председнице Пашићу, замолили бисмо Вас да се сетитиш дашних обећања, по баракама и болницама Скопља, после сирашне Кумановске бишке. Изговорили сше их у трагу који ослободисмо после 520 година. Изговорили сше их у трагу где се силни цар Душан круниса, где донесе свој знамениши Законик...¹⁵⁾

Нинко пак репрезентује идеологију разочараног ратника који јасно сагледава проблематични политички контекст којим се рат може правдати. Иако није имун на мит о јунаштву српског војника, Нинко је ипак свестан и свих последица ратовања. Зато, подстакнут небригом власти, инсистира да *Захивев за хишну помоћ рашним инвалидима* буде срочен оштро и непомирљиво. Његов бунт и незадовољство сажети су у екскламацијама:

НИНКО: Захивев мора почетиш речима: Срам Вас било! Србија добија рашове – а народ их туби! Ова земља, из раша у раш, излази са све мањим народом и све бројнијом владом. Поражени нешријашељи се повлаче, али нам ошављају наше владе да нас оне и даље унишшавају, јер шо нико од њих боље не уме. Наше Владе знају где смо најосетљивији, где смо најболећивији, најслабији и најлудљи, па шо користе, све у име нашег добра! То је шакшика свих наших нешријашеља, јер никада нисмо поосумњали да је нешријашељ шолико покварен.¹⁶⁾

Ове реске речи првенствено ударају на политику коју спроводи оновремена влада, мада се у земљи честих ратова могу гледати и као својеврсне универзалије, које опстају кроз време независно од политичког система или програмског опредељења партије на власти. Додатно покриће овим бескомпромисним критикама даје и то што их изговара неко ко је ратовао за своју земљу,

15) Д. Ковачевић, *нав. дело*, 38–9.

16) *Ишо*, 39.

али баш зато не жели да се више непотребно и непромишљено срља. Наиме, и поред разочарања које га пече, Нинко једним делом и даље носи у себи поменути мит о храбрости, праведности и неуништивности српског војника. Та двојност није ексклузивно обележје Нинка Белотића, јер опстаје и у Алекси Вуковићу. И Нинко и Алекса знају да се у рату разбијају илузије и идеали, али и стварају нови митови или подгревају стари, којима ће се напајати будуће генерације. Иако се противе предстојећем рату, и један и други учествују у обликовању мита који велича ратно страдање. Како то изгледа илуструје и монологизовано присећање у којем Нинко Белотић приповеда о драматичном сукобу са Турцима на Младом Нагоричану. У његовим речима нарочито се издвајају два стереотипа укореењена у колективној свести нашег народа: први – о српском јунаштву, уз које често иде и лаковерност, и други – о турској превртљивости, уз коју је незаобилазно везано лукавство. Носилац првог су мајор Глишић¹⁷⁾ и његови војници, а другог неименовани турски официр и његови војници. Оба стереотипа тако се пуне новим, конкретним садржајем, о којем сведочи учесник лично, чиме се потврђује истинитост убеђења које наставља да живи као митски образац. Он постоји и у усменој епској поезији, у којој се најдиректније исказује колективна свест народа, али и у књижевним делима чврсто ослоњеним на народну епiku (такав је Његошев *Горски вијенац* на пример). А управо у ситуацији коју Нинко оживљава, утврђује се још један мит – ратницима које је преварио лукави непријатељ, јунацима, који гину као сноплје и губе снагу, указаће се Свети Ђорђе *на белом коњу са златним кољем у руци* како би их ободрио.¹⁸⁾ По његовом појављивању

17) Командант пука Александар Глишић, о чијем јунаштву приповеда Нинко, само је кроки у односу на веома сличан типски лик који је у *Светом Георгију* детаљније окарактерисан и развијен као део драматис персоне – лик Поручника Тасића.

18) Овај мит је веома стар, о чему говори и податак да Стефан Првовенчани почетком тринаестог века у *Житију Светио Симеона* описује како је Свети Ђорђе помогао Стефану Немањи да победи у бици код Пантина. Претходно Свети Ђорђе изабљава окованог Немању из пећине у коју су га бацила браћа.

посустали војници добијају чудесну снагу која их води до победе. Опаска Алексе Вуковића да се и у време кад је он ратовао, дакле током Српско-турског рата, седамдесетих година деветнаестог века, Свети Ђорђе такође указао рањеницима на Кутинама, не само што показује на који начин се овај мит преноси већ износи на видело и укореењено веровање о томе да је Бог на српској страни. У ситуацији о којој се приповеда то је сасвим разумљиво, јер ратују Срби и Турци, припадници различитих вера, па је неминовно да хришћански Бог буде на страни оних који му се моле. Међутим, по аналогiji, исто веровање протеже се и на ситуације у којима противник српској војсци није друге вере – довољно је, дакле, да буде противник, па да божја сила кроз Светог Ђорђа подржи Србе. Али то је већ сасвим друга тема.

И поред наведених сукобљености не би се могло рећи да се ликови у вези с ратом доследно поларизују у два непомирљива табора и то понајвише стога што рат сви прихватају као неминовност, као усуд простора на којем су рођени. И мада ниједан од ликова не паметује о геополитичком положају Србије, трагично сазнање о неумитности судбине од које се не да побећи, сажето је у Алексиним речима:

*Од нас, Вуковића, нема више никої сїособної за райи... Уклеїа земља. Како се роди, знаш да ће неїде йоїинуйи за слободу. А ми, или смо живи без слободе или имамо слободу, а нас нема. Никако да се йоїоди – слобода и живої.*¹⁹⁾

Ова премиса обједињује ликове, основа је за разумевање њиховог делања. Нарочито је важно што то колективно сазнање изриче један мудри старац, али и бивши ратник. Алекса говори као човек који је и сам био рањен, чији су преци и потомци гинули или постали инвалиди војујући за Србију. У исти мах он сасвим недвосмислено, мада ненамерно, разоткрива како се у средини у којој живи вреднују обогалењи људи – јер ко није способан за рат није ни за живот. А његови су унуци управо из те категорије – Миле по рођењу, а Гаврило “захваљујући” рату. То, на једном ширем плану, објашњава и однос друштва према инвалидима рата. И

19) Д. Ковачевић, *нав. дело*, 18.

не ради се само о томе да се потисне и заборави ратно страдање у мирнодопским условима. Јер ако однос према било којој врсти инвалидитета почива на извесном презиру и одбацивању, онда то што Влада не брине о ратним инвалидима не проистиче тек из жеље да се последице минулог војевања што пре забораве. Друштво које презире људе са телесним недостатком и третира их као шарковце, не може с поштовањем и бригом да се односи ни према обогаленим ратним ветеранима. Ковачевић указује на овај парадокс и доводи га до трагикомичног климакса у дијалогу Кривога Луке и Нинка Белотића.

КРИВИ ЛУКА: Је ли, браћо, има ли месџа у њом вашем Захџеву и за нас? Да нас бар њоменџе, рега раги.

НИНКО: Које 'вас', Лука?

КРИВИ ЛУКА: Нас, овакве, од рођења. Само нас у Брестџовиу има њеџнаесџи. Ко ме ја да се жалим?

НИНКО: Оџу! Ја се жалим ономе ко ме је оваквој 'наџравио'. Оџу немам џџа да замерим...²⁰⁾

Колико год да се непримереним чини Лукино питање, оно, на једном дубљем нивоу, показује суштинску истоветност животне позиције и немоћи двојице мушкараца. Средина их не гледа сасвим једнако, јер један је ратни страдалник овенчан јунаштвом, макар и претпостављеним, а други је од рођења презрен и целог живота омаловажаван (Баћа ће Микану, који на срђе на Певца рећи *Пусџи боџаља* као да није вредан ни љутње). Ипак, ни један ни други не могу да промене оно што их је задесило, нити да, у миљеу у којем живе, с менталитетским карактеристикама које су им својствене, учине сопствени живот другачијим. Сасвим је јасно да ће и *Захџев*, буде ли написан, остати без задовољавајућег одговора. Нови рат је на помолу и како цинично наводи Микан:

Мобилизација, учо! Само ви седиџе, биће нових шарџџова. Можда ће мо вам џравиџи грџџџиво џосле раџа! Осџавиџе џри месџа!²¹⁾

20) *Исџо*, 21.

21) *Исџо*, 50.

Међутим, мада не иду у рат занети неком револуционарном идејом, нити идеализују оно што им предстоји, Микан, Баћа, Дане, Реци Војо, Ђорђе, а некада, може се претпоставити Гаврило, Нинко и Алекса, руководе се у тренутку кад су мобилисани схватањем *ако џреба да џнемо – да џнемо*. И то не зато што су велике патриоте, већ зато што прихватају дужност и осећају потребу да у датом тренутку заштите најближе. Нинко ће, *post festum*, преиспитивати ту владајућу логику, то сложено *ако џреба да џнемо – да џнемо*, покушавајући да из пређашњих искустава поцрпе зрнце мудрости. Зато Нинко посебно инсистира на одговорности појединца према себи и сопственом народу и целог народа према себи а мање “покровитељског”, “заштитничког” у односу на друге. Зато ће овај лик, с правом које има као неко ко је остао инвалид у Првом балканском рату, ко је учествовао у најтежим борбама у Кумановској бици, поставити два важна питања: *Ко да џне?* и *Зашџо да џнемо?*²²⁾ На оба ће питања добити стереотипне одговоре: *Сви!* и *Ако џи џо данас није јасно – онда боље да џуџџи*. Али Нинкова питања долазе прекасно и делом су упућена на погрешну адресу, јер његови сусељани не воде државну политику, а не иду у рат да би ослобађали или “ослобађали” друге, него да би спасавали сопствене фамилије. Међутим, у Нинковом мудрому резону крије се и сазнање о истом плашту којим су политичари спремно прикривали различите мотиве за улазак Србије у ратне сукобе. Те мотиве, загледан у плашт који на интерном драмском нивоу својим говорима шири Учитељ Миђун, обичан свет углавном није умео да препозна. Тако и Нинкова запажања проистекла из горког искуства, нити могу да постану мишљење већине, нити имају икаквог утицаја на оне који ушушкани у својим кабинетима доносе и спроводе одлуке које се тичу целог народа. Нинкови опоненти, Учитељ и Реци Војо, демагог и ратни ветеран који је мало научио из претходних учешћа у рато-

22) *Исџо*, 47.

вима, можда и зато што се вратио жив и здрав, доносе у *Светом Георгију* становиште већине.

Оваква комплексна испреплетаност, а у неким ликовима и разумљива подвојеност, условљена је тиме што за Ковачевићеве питеорескне јунаке учешће у Првом светском рату није само историјска неминовност већ и насушна потреба – јер Брестовчани бране своја огњишта од завојевача. Да би се нагласила та чињеница, граница између фронта и позадине, положаја на Церу и Брестовца, и физички је сведена на свега четири сата хода, како се сазнаје из речи Микана Бесног. То вишеструко мотивише ликове – једнако у погледу њихове спремности да се супротставе бројно и војно надмоћном непријатељу као и у вези са жељом да се обрачунају са забушантима који им насрћу на жене. Или како то каже Микан Бесни док он и његови саборци на положају на Церу очекује напад:

*ја, јосјодо официри и јодофицири, ако вам није познајто, на овом положеју браним моју кућу у Брестовцу. [...] А мени су моја кућа, моја жена и моја деца пречи од целе земље. Без њих – све су ми земље истје. [...] Ја сам јлуи, слей, сиром човек. Ја моју земљу, за коју јинем, никада нисам видео. Никад нисам имао моћућности да видим, Сјока сељачка, јосјодо! Веровао сам вам на реч да постоји – да је има. Ја сам видео само оно што сам мојао да додирнем, а што су моји ближњи и дувари моје куће. Само у то верујем, збој штоа сам овде!*²³⁾

Другачије срочено, одбрана породице даје смисао ратном бесмислу и страдању. Она директно показује и откуда *дроњавим ојанчарским бајшалонима*, како су аустроугарске новине презриво описивале српску војску, не само куражи да се понесу са трупама Оскара фон Поћорекa већ и снаге да их у неким биткама, барем на почетку рата, поразе. Поручник Тасић опет, сву угрожену нејач у Србији види као своју децу, те је његов патриотизам општији, другачији од оног у његових војника.

23) *Истје*, 66–7.

Рат је у *Светом Георгију* опредмећен кроз стање на фронту, али је и повод вербалног сукобљавања актера драмског дела. Мада Ковачевић у свом тексту проблематизује бројне теме у вези са ратом, у основи свеколиког сукобљавања које се односи на рат супротстављени су позадина (мислим пре свега на ситношићарцијску филозофију свих оних мушкараца који не учествују у ратним дејствима) и фронт, повлашћени и они који то нису, власт и народ, при чему је мисао о рату као неминовном злу део мрачне истине о *уклејтој земљи*. Борба за слободу прихвата се као неминовност која нема алтернативу, али се кроз ставове неких ликова отвара и питање о томе за чију су се слободу и интересе заиста борили неки од њих. И поред тога *Свети Георгије* није само још једна прича о ратовима бременитом Балкану. Осетљиви на прошлост, урођени у њене остатке и митове, људи на Балкану, чини се, понекад забораве да питања о којима проговарају нека дела, па и Ковачевићев *Свети Георгије*, нису везана само за њихов простор, или време, иако од тог простора и у њему одређеног времена писци полазе. Посреди су етичка и практична питања која се могу тицати било које тачке на кугли земаљској и сваког човека чији је живот био дотакнут или осујећен ратом. Естетски обликујући један историјски тренутак Ковачевић исказује комплексност људске егзистенције тако што у ратно доба, кад би се, по природи ствари, очекивало да живот појединца буде подређен колективу, конфронтира личне страсти својих ликова. Без ратне авети њихова би сукобљавања могла изгледати као ситне зађевице доконог света (расправе у механи *Ког Камиле*) или још једна банална прича о прељуби. У сенци рата пак све те појединачне судбине неминовно попримају трагичну димензију, а у раскораку између опште тежње и појединачне потребе показују у којој је мери, чак и у ратним околностима, већина људи усредсређена на себе и свој микрокосмос.²⁴⁾

24) НАПОМЕНА: Овај текст је одломак из поглавља *Моћуће коношатије слике светја у историјској мелодрами "Свети Георгије убива аждаху"*, које је део докторске дисертације Александре Кузмић.

Пише > Сенка Петровић

Егон Савин: Од драматизације до представе *Ујкин сан*

Приповетка *Ујкин сан* подељена је на петнаест глава. Прича је сегментирана линеарно, сукцесивним методом.¹⁾

Прве три главе приповетке чине увод. У првој глави, за коју Достојевски каже да ју је написао пола године пре остатка приповетке, одређена је тема комада: за три дана боравка Кнеза у Мордасову десиле су се “судбоносне и неизбрисиве успомене”. Окарактерисани су ликови породице о којој ће се говорити и њихови међусобни односи. Док је у првој глави дат опис свих ликова породице Москаљов и Павла Александровича Мозгљакова као Зининог просца, друга глава посвећена је само Кнезу, његовој личности и успоменама којима је био узрок, када је шест година пре догађаја из приповетке, боравио у Мордасову. Трећа глава је крај увода. Представљено је фикционално садашње време приповетке, простор салона Москаљових и појашњење су хијерархијски односи у кући. Битно је поменути наглашавање Павла Александровича Мозгљакова да му је Кнез ујак. Експозиционе информације из пр-

1) Сукцесиван – узастопан, који долази један за другим, постепено, у низу.

ве две главе приповетке имају доминантну фатичку²⁾ функцију јер је цела презентована садашњост приче подређена прошлости.

Заплет обухвата највећи део приповетке. Покушај Павла Александровича, на крају треће главе, да искористи ситуацију што су сами, и раније добије Зинин одговор на просидбу, уводи нас у важан подзаплет приче. На почетку четврте главе покретачки моменат добија климакс, јер Марија Александровна је на врхунцу узбуђености што ће напослетку видети Кнеза. Кнежевим уласком почиње главни заплет. Подзаплет, који се паралелно “плету”, пропорционални су по квантитету и функционалности. Четврта глава завршава помињањем, по први пут, Кнежеве женидбе у разговору Настасје Петровне и Мозгљакова. То је једини тренутак да је Марија Александровна присутна у просторији, а да не учествује у дијалогу. Чим остаје сама са кћерком, Марија почиње да је наговара на удају за Кнеза. У ствари, Достојевски нам јасније слика однос Зине и Марије. Мајка није ни почела да наговара кћерку, а

2) Фатичка функција – подсећање читаоца (или гледаоца) на услове комуницирања између текста (или представе) и њега самог.

Зина ју је већ одбила, назвала “женом песником”, као зли мордасовски језици, и пребацила јој да се “измотава”. Међутим, господар куће и судбине свих укућана је Марија Александровна. Она сломи Зину једним величанственим монологом, и добије њен пристанак за удају. Помињање могућности да се Зина, после Кнежеве сигурне брзе смрти, уда за Васју (Зинина љубав, болује од туберкулозе) и спаси га наслеђеним богатством, преломи у Зини одбојност према таквом браку. Наглим уласком новог лика – Софије Петровне Фарпухине – “мордасовске покретне новине”, заплет се интензивира. Софија обавештава Марију да већ цело место слути како Марија “мами Кнеза за Зину” и да је Кнез код Наталије Дмитријевне уместо код губернатора, а да се после спрема до Ане Николајевне. Обе поменуте госпође су “љуће непријатељице” Марије Александровне и претенденткиње за место прве мордасовске даме. После Софијине посете, Марија журно одлази по Кнеза и почиње да остварује свој план. За ручком га је потпуно опила, а Павла Александровича и Настасју Петровну удаљила из просторије. Заплет се интензивира јер се сазнаје да је Настасја открила Павлу заверу и наместила га да прислушкује.

У осмој глави приповетке заплет се доводи у кулминациону фазу која ће потрајати и расти до краја једанаесте главе. Марија Александровна успела је да наведе Кнеза да запроси Зину. Она ћутке пристаје и “чак се присилила да се осмехне”. Чим Зина остаје сама, Мозгљаков “улеће у собу” и вербално напада Зину, претећи јој да ће свима испричати шта раде она и Марија Александровна. Зина га оставља, а Марија “муњевитом брзином” успева да га смири и убеди како је све то и за његову корист. Међутим, овај пут Зина прислушкује и више не жели да разговара с мајком, напоменувши јој да пожури у остварењу плана, јер то она (Зина) више не може да издржи. Марија хита по мужа, Афанасија Матвејевича, у село. Њихов однос је експлицитно дат у десетој глави. Зато што се сазнају ниске интелектуалне и физичке могућности Афанасија

Матвејевича, јасан је Маријин гнев и стрепња да јој он не упропасти цео труд за промену животне ситуације. Вративши се кући у Мордасов, затиче препреку у остварењу плана – даме, међу њима су Ана Николајевна и Наталија Дмитријевна – дошле су у посету. Напетост расте. Кулминација се приближава. Ипак, Достојевски још драматичније појачава напетост. Павле Александрович сетио се да је Марија Александровна покварена особа која “лаже од зоре до мрака”. Вративши се до Москаљових угледао је кочије и одлучио да се попне у Кнежеву собу. Затекавши Кнеза буновног од спавања и пића, он случајно, баш од самог Кнеза, добије идеју и успе да доведе заплет до врхунца – убедио је Кнеза да је просидбу само сањао.

Дванаеста и тринаеста глава приповетке су перипетија. Када је Мозгљаков сишао у салон, речима да је мало пре био са Кнезом и најавио њихов одлазак рано следећег јутра, Достојевски каже: “Са тугом признајем да се моја јунакиња уплашила, можда први пут у животу.” Затим Софија Петровна, видно припита, поново “упада” у салон и грди све присутне. Прва наглас спомиње веридбу, и отворено прича о јавним тајнама Мордасова. Уласком Кнез напетост је на врхунцу. Сви ликови су присутни (сем Софије Петровне), самим тим и њихови односи и подзаплети приче. Кнез, кога су даме навеле да прича о својим сновима, излане се како је сањао да је запросио девојку, али не говори Зинино име. Велики удео у његовој дискрецији има сенилност, јер заборавио је како се Зина зове. Марија Александровна покушава да спасе ствар, отвореним признањем да је Кнез заиста запросио Зинаиду Афанасијевну. Кнез и даље тврди како је то само сањао, Мозгљаков се открива као кривац целе забуне, нико не подржава Марију Александровну, она чак вређа Кнеза и потпуно губи контролу над својим изјавама.

Четрнаеста глава је почетак расплета, за шта је одговорна Зина. Све време убеђивања (да ли је веридба сан или није) она ћути. Када проговори, каже целу истину. Признаје Кнезу намешталку и моли га да

Из представе *Ујкин сан*, СНП, 2007, фото: Б. Лучић



joj опрости. Затим, обративши се Мозглакову, успева и у њему да изазове пуно покајање због освете. Павле Александрович покушава да “поправи ствар” и објасни Кнезу каква је права истина. Сви односи и подзаплети се расплићу. Кнез је ненамерно увредио Наталију Дмитријевну, а то је овој дами “окидач” да страшно почне да вређа Кнеза, наводећи све његове мане. У томе је подржавају сви присутни, и Кнез са Мозглаковим бежи из куће Москаљових. Цео однос мордасовских снага промењен је за једно вече.

Петнаеста глава је коначан расплет. Ујутро после описаних догађаја, Зина одази у Васјину кућу. Васја успева да се опрости са Зином и следеће јутро умире. Кнез се разболи у хотелу и умире два дана после кобне вечери. Сахрањује га његов прави сестрић, кнез Шчепетиллов. Марија Александровна, Афанасиј Матвејевич и Зинаида Афанасијевна, после Васјине смрти, одлазе на село, недељу дана касније у Москву и за месец дана продају имање у Мордасову и околини. Епилог приповетке Достојевски означава знаком “*”. Ту описује догађаје после три године “откако је написан последњи редак првог дела мордасовског летописа.” Павле Александрович је овај пут главни лик. Он јесте успео у Петрограду, али због нове неузвраћене љубави одлази на експедицију у најудаљеније делове земље. На балу ондашњег генерал-губернатора види Зину (постала је генералова жена) и Марију Александровну. Марија га препознаје, док га Зина једва и погледа. Не зна се шта је било са Афанасијем Матвејевичем и осталим ликовима.

Ујкин сан, драматизација

Парадигматски слој приче скоро је потпуно сачуван транспоновањем из приповетке. Разлика је у интензитету напетости и драматичнијем заплету. Детаљним приказом драматизације показаћемо разлике.

Промене настале у синтагматском слоју су последица драмских законитости. Савин се у представљању приче користи и сценском презентацијом и наративним посредовањем. Наративно представљени догађаји имају функционално једнак значај као и сценски представљени (превртање саоница, Васјина смрт, прислушкивање, провод код Наталије Дмитријевне). Принцип економичности и концентрације доследно је спроведен кроз целу драматизацију.

Савин се фокусира на дан када су се десиле највеће промене због “удара судбине”. Концентрише се на експозиционе информације и гласничке из-

вештаје, и одлучује се само за неопходне експозиционе информације како би конструисао заплет.

У драматизацији највећи део заузимају сценска збивања. Вербалне најаве и рекапитулације догађаја користе се у мери неопходној да се не наруши интерни комуникацијски систем.

Подзаплети су подређени главном заплету – Маријина жеља за бољим, квалитетнијим животом. Она томе подређује и рођену кћер, једину особу коју Марија Александровна искрено воли. Подзаплети су пропорционални по квантитету и функционалности, и паралелно се развијају.

Егон Савин определио се за двочинску композицију. Чинови су квантитативно несиметрични – први је дужи, има више сцена и збивања. Осим кратке експозиције, садржи целокупан заплет. Други чин почиње кулминацијом, краћи је (чине га три велике сцене) и садржи већи број ликова. Дужина сцена прилагођена је њиховом функционалном значају.

Постоје четири фазе радње сценске презентације:

- 1) Рекапитулација догађаја од последњег сусрета Марије и Кнеза – *у приказ њиховој ситуацији*;
- 2) Кнежева женидба – *настојање да се ситуација промени* – Маријино наговарање Зине, елиминација “из игре” Ане Петровне и Наталије Дмитријевне, просидба Кнеза, облачење Афанасија Матвејевича;
- 3) Смрт Васје;
- 4) Пропаст Маријиног плана – Кнежев сан и Мозгљакљево убеђивање, долазак дама на вечеру, Зинина искреност – *промена ситуације*.

Веома изражена карактеристика Савинове драматизације јесте настојање да што више сачува аутентичност говора Достојевског³⁾. При драматизовању преноси дијалог из приповетке, измењен једино штрихом, у

3) Свака реч дијалога и секундарног текста је из приповетке, осим тринаест реченица у сцени са Афанасијем Матвејевичем и три реченице Настасје Петровне у последњој великој сцени са дамама, које је написао Савин.

98% реплика. То је могуће јер реченица Достојевског има полифункционалност као драмска реплика⁴⁾.

Прича драматизације почиње отварањем подзаплета. Настасја нуди Зини доручак и даје јој писмо. Та сцена настала је тако што се искористио догађај с краја приповетке када Зина, јутро после кобне вечери, добија писмо од Васје. До краја драматизације писмо се провлачи као мотив. Писма су битна за одређивање Зиног лика и неколико подзаплета који имају везе с њом.

У следећој сцени Мозгљак, у форми гласничког извештаја, обавештава Марију Александровну о превртању саоница и спасавању Кнеза. Та сцена садржи почетне експозиционе информације. Сазнаје се да постоји познанство, шест година пре тог тренутка сценске реалности, између Кнеза и Марије Александровне. Добијају се и прве информације о Кнезу, његовој маничној потреби за сређивањем и облачењем. Мозгљак чак обавештава Марију да је врло могуће да Кнез не зна где се тачно налази, што изазива оштро Маријино негодовање. Она је велики поборник аристократизма који изједначава са племенитошћу и духовношћу. Мозгљак се одмах открије као преварант. На питање у каквом је сродству са Кнезом, он неодређено приглупо одговара.

Оставши доследан сегментацији приче Достојевског, Савин шаље лик Марије Александровне ван салона и оставља простор за разраду подзаплета између Зине и Мозгљакова. Павле Александрович брзоплето затражи одговор од Зине у вези са својом просидбом. Зина у одговору први пут показује свој карактер. Она оштро, кратко, с висине и без милости ућутка Павла Александровича и не пропусти прилику да га осуди, јер ју је потценио мислећи да ће тиме, што је довео Кнеза, бити у њеној већој милости. Чак му припрети да ће га “просто одбити”, буде ли о просидби рекао још само реч до рока који је она одредила за одговор.

4) Приликом драматизовања Егон Савин користио је издање: Фјодор Достојевски, *Најлепше приче*, Петроград, Зрењанин/ ЛИБ, Нови Сад 2006, превод др Милосав Бабовић. Сви наведени цитати у овом раду су из истог издања.

У целој драматизацији Савин је задржао приповеткин хумор, иронију, гротескност у репликама, односима, ситуацијама и заплетима. Чак и апсурдност у покретачким мотивима ликова, како их је поставио Достојевски. То се види чим уђе Кнез. Марија Александровна је егзалтирана од радости, а Кнез не зна ни њено име. Комика је већа јер је он назове именом њене “љуте непријатељице” Ане Николајевне, за коју није тачно утврђено да ли је рођака са Кнезом.

До краја прве сцене у којој је сценски представљен Кнез, увод је конструисан. Када Кнез изађе из салона, Мозгљаков га исмева и предложи Настасји Петровној да се уда за њега. Речима да он не би “ни приметио да га ожене” отворен је главни заплет.

Чим испрати Кнеза и Мозгљакова до губернатора, Марија Александровна “муњевитом брзином” избаци Настасју Петровну из просторије и Зинаиду почиње да наговара на удају. Однос мајке и ћерке остаје исти и на парадигматском и на синтагматском нивоу. Савин је на тој сцени у процесу драматизовања применио једино штрих по принципу економичности и концентрације сценског времена. Сукоб остаје исти као у приповеци. Квалитет те сцене је потпуно упознавање са ликом Марије Александровне. Она је врсни реторичар, “жена песник”, стратег. Немилосрдно се игра са својом кћерком и користи сва могућа средства како би постигла циљ да од Зине добије пристанак на удају за Кнеза. У истој сцени вербално је представљена прошлост Зинине афере с Васјом и могућност за срећан исход њихове љубави и Васјиног оздрављења (од туберкулозе) када Зина буде богата удовица – кнегиња.

Монолог Марије Зина само неколико пута прекида. Она нема снаге и знања да се супротстави мајци која се вешто игра њеним емоцијама и душом. Расплакавши се, Зина истрчи из салона, а Марија остаје без коначног одговора своје кћери.

Уласком Софије Петровне ситуација се мења. Софија Петровна извештава Марију о кретању Кнеза и Мозгљакова и о догађајима у кућама Ане Николајевне и Наталије Дмитријевне. Сви гласнички извештаји у

драматизацији – Мозгљакова и Софије Петровне – представљени су у монолошкој форми и изразито обојени перспективом лика. Зато њихову веродостојност треба примити врло резервисано (Мозгљаков преувеличава, а Софија Петровна је под дејством алкохола). Али преко њих се врши промена стања и на сцени и у мотивима других ликова.

Првом појавом Софије Петровне јасније се сагледају карактеристике неколицине ликова: Кнез је поводљив, похотљив, склон педофилији; Мозгљаков је неодговоран и склон коцкању; Наталија Дмитријевна је разуздана, раскалашна, халапљива и хедониста. А истовремено се потпуно сагледа карактер лика Софије Петровне – главна мордасовска алапача (Достојевски је назива “покретним новинама”, а Савин задржава епитет “сврака”), сумњивог порекла, образовања и титуле, наслађује се туђим несрећама и склона је алкохолу.

Како је брзо ушла и изговорила шта има, тако брзо иде даље да шири вести по Мордасову. Марија Александровна креће у акцију, али Зина је изненади својим пристанком да се уда за Кнеза. Не дефинише јасно своје разлоге. (Чак и Достојевски у приповеци не разјашњава прави мотив Зининог пристанка.) Марији је у том тренутку довољно само Зинино “да”. Она добија покретач да оде по Кнеза и што пре оствари план.

Настасја Петровна пред Зином открива надду да ће се она удати за Кнеза и како је “већ хтела румену траку да стави у косу”. Повређена је и најављује освету. Тај подзаплет врло је битан за целу причу, јер управо Настасја Петровна, због повређене женске сујете, буде антагониста Марији Александровној и одговорна је за неуспех плана. Она рашири причу о Маријином плану по Мордасову.

Између ових сцена Егон Савин ставља само одредницу за промену светла: “мрак”.

У следећој сцени Зина остаје сама и прича наставља наставку подзаплета са самог почетка драматизације. Зинаида отвара писмо које је добила тог јутра и чита Васјине опроштајне речи. На крају писма појављује

се и Васјина мајка која вербално нападне Зину и оптужи је да га је упропастила и отерала у гроб.

Та сцена је специфичност по којој се препознаје драматизација Егона Савина. Ниједан ранији драматизатор на српском језику не ставља је у драматизацију. У приповеци то је део петнаесте главе и дешава се после скандала. У драматизацији Савин је ставља у средину. Тачно у тренутку када Зина изјави да пристаје на брак са Кнезом, добија вести од љубави свог живота. Тиме се добија интензивнија напетост. Јединство сценског простора драматизације сачувано је.

По други, и последњи пут у драматизацији стоји одредница за промену светла, “мрак”.

Све остале сцене драматизације прате сегментацију радње приповетке.

Следећа сцена почиње Маријиним шармирањем Кнеза, опијањем, оговарањем Наталије Дмитријевне, то јест рекапитулирањем сценски скривене радње. Управо та скривена радња имаће снажан утицај на будуће догађаје и на сам расплет. Врши се припрема за почетак кулминације заплета. Интензивно напета сцена. Марија не зна за Васјино писмо. Зина и поред тога наставља план, пева за Кнеза а када је он запроси, пристане без речи. (На овом месту парадигматски слој приче највише трпи промене кроз транспоновање из приповетке у драматизацију.) Марија Александровна опет показује своје велике реторичке способности. (Савин на тој њеној особини инсистира, и као драматизатор и као редитељ.) Задовољна, одведе Кнеза у собу да дремне.

Напетост расте до краја првог чина. Савин сцене смењује водвилском брзином. Мозгљаков, који је све прислушкивао, нагло уђе у салон и вербално нападне Зину, претећи да ће свима рећи шта она и “њена мамица планирају”. Зина га извређа, дефинитивно одбије просидбу и оде из салона.

Марија одмах утрчи до Мозгљакова и почиње да га смирује. Он и њу вређа, али Марија Александровна убеђује га у Зинину љубав и како се све то чини и за његову корист. Мозгљаков поверује, захвално љуби Маријине руке и одлази.

Открива се да је ту сцену Зина прислушкивала. Она тера мајку да убрза “целу ствар”, те Марија креће по мужа Афанасија у село.

Други чин почиње потпуном кулминацијом заплета. Кнез се пробудио и игра се оловним војницима код клавира. Павле Александрович случајно добије идеју како да омете план Марије Александровне и освети се и њој и Зини. Кнез му је препричавао своје снове и Мозгљаков је увидео како његов “ујка” не разликује најјасније јаву од снова. Зато успева да убеди Кнеза како је просидбу сањао и да нипошто не допусти да га било ко убеди у супротно. Као додаток освети наговори Кнеза да рано ујутро крену на пут.

У овој сцени из драматизације није најјасније да ли је поремећен просторни континуитет. Ако је цео дијалог вођен у салону, који се стално прислушкује, онда је ситуација много опаснија по Мозгљакова. Ипак, постоји довољно разлога да се сматра како је тај једини пут настао просторни дисконтинуитет због јукстапозиционираних сцена – сцена са Афанасијем и дамама.

Лик који се помиње од почетка и чија се присутност осећа све време, напослетку је сценски представљен. То је муж Марије Александровне – Афанасиј Матвејевич Москаљов. О њему се из Маријиних изјава зна да “живи на селу” и да ју је “упропастио”, у браку с њим “двадесет година трпи”. Његовом појавом комплетирана је слика о карактеру Марије Александровне. Она га уз Гришкину (слуга) помоћ облачи и сређује за сусрет са Кнезом. Све време вређа га и речником кочијаша вербално понижава, даје му инструкције као особи ометеној у развоју и забрањује да каже било шта друго осим “хм”. Из његових реплика јасно је ко је глава породице Москаљов. Он нема ни снаге, ни памети да се супротстави својој жени. Савин у сцену уводи Зинаиду Афанасијевну, која двапут плачући уђе, загрли оца и изађе чим јој се Марија Александровна обрати. Њен однос према Афанасију је заштитнички.

Сцена првог појављивања Афанасија претрпела је просторно транспоновање – премештена је из села

у салон. Тиме је још једном сачуван просторни континуитет драматизације.

У сценама са Аном Николајевном и Наталијом Дмитријевном рађене су по обиму мале, а по функцији битне драматуршке интервенције у обликовању њихових реплика. У приповеци постоје три даме за које Достојевски јасно одређује шта кажу, и наводи да су гошће дошле са неколико кочија, као и да ће их још стићи. У драматизацији су представљене само две гошће. Реплике лика Фелисате Јаковљевне прерасподељене су Ани и Наталији, као и седам реченица осталих неименованих дама. Ту расподелу Савин је искористио да јасније окарактерише ова два лика. Наталија је доминантнија, безобразно отворена и ласцивна. Ана Николајевна је поводљивија, похотнија и припроста у односу на прву даму.

Као разлог своје посете Ана Николајевна и Наталија Дмитријевна наводе припрему патриотске представе “у корист рањеника” и жељу да им Кнез помогне у набављању декора. Праве ироничне алузије на Зину, исмевају Афанасија који и даље говори само “хм”.

Напетост се драстично увећава када Мозглаков сиђе у салон и најави да Кнез и он одлазе ујутро. Марија Александровна замуцкује, Зина ћути. Даме праве алузије на Мозглаковљев рачун, а он им саркастично узвраћа. Напокон разговара са неким на свом нивоу.

Савин продужава напетост новим “упадом” Софије Петровне. Благо припита она извређа све даме. Пажња је са главног заплета закратко премештена на подзаплете, јер Софија Петровна никоме не остане дужна.

Дошао је и Кнез. *Драматичис ѿерсоне* је комплетан. Почине највећа и најдужа сцена драматизације. Комплетна композиција сцене иста је као и у приповеци, осим горе поменутих интервенција.

Последњом сценом затвара се и последњи подзаплет који је дужи него главни. Зина је сама у салону и наслоњена је на клавир. Настасја даје ново писмо Зини, она га чита, плаче и види Васјину мајку да је гледа. Није до краја јасно шта је садржај последњег писма, али информација да је старица цео дан стаја-

ла на прагу и чекала Зину да прочита писмо, отвара могућност да је Васја умро. Због тога Зина оправдано побесни када угледа Марију и отера је.

Промена ситуације се десила, али има супротни предзнак у односу на Маријине жеље. Ништа није остало исто. Њен положај у друштву и породици срзао се уместо да се подигне.

Неколико преузетих реченица из приповетке у драматизацији су скраћене или подељене у више њих. Тиме се добила семантичка јасност, убрзао се темпо говора и брзина размене реплика ликова. Језик приповетке транспонован је у језик драме.

Унутрашњи монолози ликова у приповеци нису транспоновани у драматизацију.

Само на једном месту су две реченице наративног говора претворене у дијалогички и додељене лику Зинаиде Афанасијевне.

Драматизација има отворену форму. Не зна се са сигурношћу шта се десило ни са једним од ликова, осим Кнеза и Васје. Чак за неке нема довољно информација ни да се наслути. Временски драматизација је у оквирима аристотеловог јединства – дванаест сати. Информације о континуитету сценског простора дају могућност за неколико тумачења.

Секундарни текст

Дидаскалије, ауторски секундарни текст, основа су наратије у прозним делима. У драми су то упутства за практичаре. Редитељ их осмишљава и одређује им сценску форму, артикулише наратију, мења фикционалне услове исказивања предвиђене дидаскалијама како би дијалог био јасан за гледаоца или просто прилагођенији општој редитељској замисли. “Анализа и осветљавање разноликих елемената неизговореног представљају једну од средишњих тачака у којој се сустижу редитељска и глумачка размишљања.”⁵⁾

5) Ан Иберсфелд, “Речник кључних термина позоришне анализе” (II), *Сцена*, бр. 1–2, Стеријино позорје, Нови Сад 1997, 112–132.

Дидаскалије су коришћене највише за означавање промене конфигурације ликова.⁶⁾ Потом за ознаку простора (салон, соба, гостинска соба), светлосних промена и као упутство глумцима за промену гласности, темпа говора или емотивног стања. Осим два пута наведене речи “мрак” које су, истовремено, одредница за крај сцене и упутство за дизајн светла представе, све остале речи секундарног текста преузете су из нарације приповетке.

Салон у кући Марије Александровне. Зинаида Афанасијевна седи за клавиром и спава. Улази Настасја Зјаблова; даје јој писмо; Настасја излази; Улази Марија Александровна, потом Павле Александрович Мозгљаков. Зина се поздрави са Мозгљаким; не чека одговор; неколико тренутака пре него што доврши реченицу појављује се Настасја Зјабловна која уноси чај; одмери погледом Нађу, потом Мозгљакову; изађе; пошто види да је нико не слуша излази са сцене; улази Марија, одмах потом и Настасја; улази Кнез; Кнез пољуби своју руку; излази; смеје се; прекида га; улази Кнез; излазе, Настасји; Настасја излази; погледа мајку са подсмехом и љућњом; не може да верује; окрене се и изађе са сцене. Настасја уводи Софију Петровну; изађе, а Марија се просто стропшта на фотељу, у то улази Зина, Марија се тргне и пре него што било шта изустити, Зина је предухитри; преплашено; почне хистерично да је грли, љуби и скоро је сруши на под; грчевито јој стеже и љуби руку; Зина седа за клавир и свира; изађе, потом улази Настасја која је цео разговор прислушкивала из друге просторије; МРАК; Зинаида Афанасијевна окренута према прозору чита писмо. Једна старица седи поред врата; Зина се стропшта на столицу и јеца; МРАК; Салон Марије Александровне. Марија, Зина и Кнез пију шампањац. Настасја их служи; док је то говорио Кнез кроз лорњет све страсније гледа у Зину, па више за себе каже; гледа нетремице у Зину која је почела да пева; љуби јој прсте; Кнез готово пада ничице; клекне пред Зину која почиње да пе-

ва; потрчи ка Зини и чврсто је загрли; грли је, а Зина, желећи да се што пре заврши одвратна сцена, пружа своју руку Кнезу и чак се осмехне, Кнез прихвати руку и страсно је љуби; свечано; шапатам; полази и мрмља; Зина остаје сама на сцени неколико тренутака, кад се одједном појављује Мозгљаков, унезвереног изгледа; Зина беше застала да му одговори, али се предомисли и залупи врата за собом, улази Марија; пружа му руку; тужно; Мозгљаков седне; сети се уплакано Зине; запањен; застаје да предахне, попије гутљај брендија; заплаче; снажно му стегне руку, а овај без речи изађе напоље; изађе и залупи вратима; излази, Зина седа за клавир и свира; касно поподне Кнез у ноћној кошуљи на поду испод клавира игра се са оловним војницима, инсценира битку. Улази Мозгљаков; на тај повик Мозгљаков се тргне, готово поскочи, јер је до тада, напола слушао тек пробуђеног Кнеза; изводећи Кнеза из салона; ван сцене; Зина за то време устаје и креће напоље; загрли оца; излази; погледа за Зином; улази Гришка; Гришка одлази по ствари и брзо се враћа; најзад се увредио; Зина улази фуриозно; Зина је уопште не примећује; улази Афанасиј Матвејевич; почиње нека галама у ходнику која је све гласнија; улази Настасја; са необичним задовољством; Марија, занемевши, не може од запрепаштења ни да проговори; док то изговарају, поздрављају се са домаћинима; љуби Марију, па Зини; и њу изљуби; сви се окрену према њему јер га до сада уопште нису примећивали; сретне тако страشان поглед своје супруге, да просто занем; улази Настасја са чајем; улази Мозгљаков; гледа у Марију Александровну; тајац; питање одјекне и у осталима; у суседној просторији поново се чује нека бука и оштри повици и на сцену упада Софија Петровна Фарпухина, сва зајапурена; изађе; експлодира; одједном сви гости повикаше; Мозгљакову; Афанасију; са свих страна: признајте, признајте; са свих страна почну да наваљују; опет са свих страна, у глас; не стигне да заврши, прекида га неочекивано Марија Александровна, свечаним тоном; жагор, изненађење, честитање; необично срећан и узбуђен; Зини; збуњеност међу присутнима који гласно коментаришу; љутито; у гневу; зачуђен, помало уплашен; Мозгљакову;

6) Конфигурација ликова подразумева број тренутно сценски представљених ликових.

Марији; Мозглакову; крене да се придржи за нешто и падне у несвест. Сви врисну и притрче да јој помогну; Зина их лагано уклони и придигне је; подржавају је све остале полугласно; сасвим неочекивано, Кнезу; тајац; Мозглакову; Мозглакову; промрмља; Кнез клоне; просто изгура све даме напоље, које гласно коментаришу и протестују не бирајући речи; Кнез пође напоље и успут Зини; изађе; Мозглаков се њој поклони и изађе; да јој коверту; Настасја излази; Зина из коверте вади писмо и ланчић са крстићем. Чита писмо. Сузе јој теку низ образе. Одједном угледа мајку која је нетремице посматра; са ужасном гримасом на лицу; Марија Александровна полако излази и затвара врата за собом. Затамњење.

Ово је све што је Савин, као драматизатор, навео глумцима као пишчева упутства за игру. Упоредо са сценском реализацијом драматизације, асистенткиња редитеља бележила је инструкције за мизансцен, промене сценографије и костима, дизајн светла и звука, употребу реквизите, тако да је до премијере настала не само књига текста представе већ комплетна књига режије.

Сценска реализација драматизације

Од прве пробе са глумцима драматизација је подвргнута променама у броју и распореду реплика, прерасподелом сцена и променом броја ликова. Биће поменути и анализирани само они делови адаптације који се разликују од драматизације. Свака интервенција која је извршена има свој функционални значај, а настале су као резултат сценског промишљања ликова и композиције целине представе.

У току адаптације, прва сцена са писмом премештена је после Зининог пристанка на брак са Кнезом и пре доласка Васје. Придодата јој је Настасјина реплика о руменој траци за косу. Тиме се добила већа тензија јер су две претенденткиње за брак са Кнезом конфронтационе.

На другој мизансценској проби глумац Дејан Средојевић, који је требало да игра Васју, захвалио је на

позиву и сарадњи и вратио улогу. По његовим речима, схватио је да неће моћи да изнесе ту улогу онако како ју је редитељ замислио и није желео да због њега представа трпи. Никакав притисак, ружна реч и неугодна ситуација не постоје између редитеља и глумца. Разговор је обављен пред екипом, на иницијативу Дејана Средојевића. После тога, Егон Савин одлучио је да ће сцену са Васјиним монологом изрежирати тако да то говори Васјина мајка док Зина чита писмо. Мајку игра Милица Кљаић-Радаковић.

У сиротињским ритама доноси Зини писмо. Док га Зина отвара, Мајка почиње да декламује. То је последње што јој је остало од сина. Она га је научила на памет. Пред крај, загрдне се од плача и пусти Настасју Петровну да је загрли. Затим, пуна очајничког бола, оптужи Зину да га је упропастила и отерала у гроб.

На крају сцене облачења Афанасија Матвејевића уведен је још један улазак Зинаиде Афанасијевне, видно сређене (као што и приличи за веридбу), која припрети мајци да неће издржати “сву ту прљавштину” и брзо истрчи како се не би “угушила”. Реченице које тада Зина говори копиране су с краја првог чина драматизације, када чује како Марија лаже Павла Александровича. То је урађено ради интензивирања напетости. Редитељ Савин тиме је желео да нагласи и свечану хаљину коју је глумица обукла. Променом костима створио се јачи контраст у Зинином лику у односу на оно што ради, говори и осећа.

Кулминациона сцена заплета између Мозглакова и Кнеза (када Павле убеди ујку да је сањао просидбу) проширена је после друге пробе за столом. Примерци приповетке били су поред сваког глумца и Егон Савин инсистирао је да се та сцена прошири тако што су у томе заједно учествовали глумци Предраг Ејдус (Кнез) и Југослав Крајнов (Мозглаков). Две реплике су штриховане, а додато је седамнаест. Три реченице с краја сцене премештене су на почетак. Предраг Ејдус је, поред превода др Милосава Бабовића, стално консултовао и превод *Ујкиној сна* Десанке Максимовић.

За ту сцену инсистирао је да се уместо речи “перика” искористи синоним “власуља”, коју је Десанка Максиновић одабрала за свој превод. У току сценске реализације настао је једини просторни дисконтинуитет због јукстапонирања сцена. Гостинска соба Кнеза одређена је креветом и концентрисаним светлом рефлектора на средини просценијума позорнице.

У драматизацији Савин Кнеза оставља живог и, као што се скандал-вечера и у приповеци завршава, Мозглаков га одводи из куће Марије Александровне. На осмој, претпоследњој проби за столом, Савин мења крај. Поред тога што је последњу сцену са Зином, Настасјом и Мајком припојио сцени Васјиног писма, одлучује да

Кнез умре пред свима у салону Марије Александровне. Она отера све и остане сама са његовим телом.

Марија Александровна доживљава пораз од своје кћери, а не због смрти Кнеза. Његовом смрћу завршава се сценска презентација и реализација. Судбина осталих ликова остаје отворена и слободна за нагађање.

Драматизација завршава сценом у којој Настасја Петровна даје Зини писмо које је донела Мајка. Непојављивањем Васјиног лика на сцени, костимом за лик Мајке који представља црнину у жалости, дати су недвосмислени знаци да је Васја умро. Тиме је последња сцена драматизације постала непотребна. Када је одлучено да лик Кнеза умре у салону Марије Александровне, представа добија и свој крај.





Сцена

АЛТЕРНАТИВНА

Пише > Симон Грабовац

Поетика алтернативног позоришта у Србији (3)

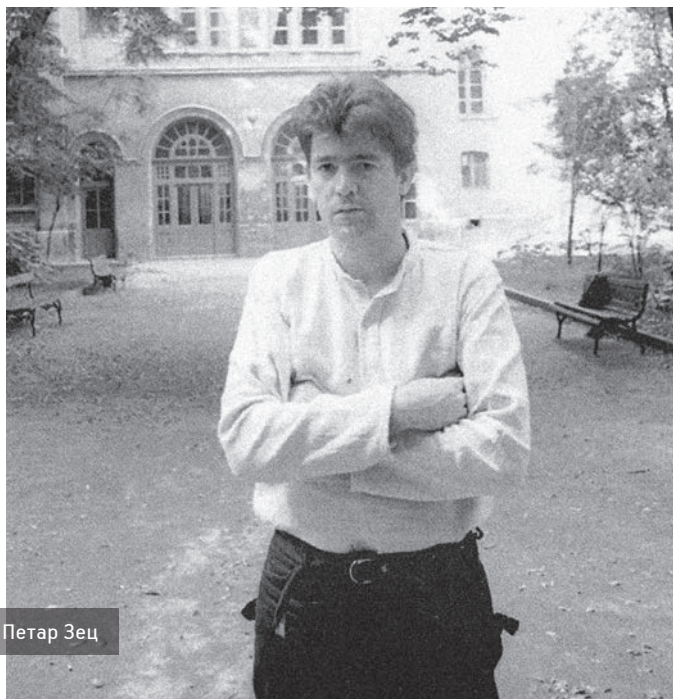
Поетика дворишта, као поетика позоришта или Позориште Двориште

Постоје места која својом магијом просто призивају на уметнички третман и удахњивање стваралачког агона у њихов амбијент је велики изазов али и награда. То потврђује и Капетан-Мишино здање. Много година после престанка рада Расовог позоришта, у његове изазовне просторе, 1976. године уселила се нова позоришна трупа, али сада, рекло би се, са измењеним односом, односно са потребом за потуним стваралачким третманом његовог дворишног простора као идеалног за позоришно разигравање. О тој свести и уметничком односу сведоче и речи Петра Зеца, једне од кључних стваралачких личности овог позоришног пројекта: “Позориште Двориште је промовисало Капетан-Мишино здање у прворазредни сценски простор, реафирмисало у савременом театарском читању многа класична дела југословенске и светске литерарне и позоришне баштине, инаугурисало оригиналан уметнички концепт авангардног, амбијенталног и тоталног позоришта. Такође је открило и афирмисало једну нову генерацију младих и даровитих глумаца

и уметника уједно однеговавши ново поколење верне публике модерног сензибилитета у мисији оживљавања београдског летњег културног живота.”¹⁾

Позориште је основано као слободна асоцијација редитеља и глумаца, августа 1976. у Београду. Оснивачи су редитељи Петар Зец и Мирјана Ојданић и глумци Гордана Косановић, Иван Клеменц, Гордана Павлов, Лазар Ристовски, Бранислав Лечић, Александра Николић, Даница Максимовић, Милорад Јекић, Јадранка Селец, Драгољуб Денда, Радмила Плећаш и група студената београдског Универзитета уметности. Поетичко-програмски манифест трупа није имала, а објављена је само информација о почетку рада. Свој репертоарски програм она је сваке године прилагала СИЗ-у. Представе приказује у дворишту, у већини случајева са кружним гледалиштем, које је варирало од представе до представе. По оснивању трупе формиран је Уметнички одбор, као највише управно тело, који се састојао од Одбора за вањске и Одбора за унутрашње

1) Петар Зец, *Позориште двориште*, Плато, 2006.



Петар Зеџ

послове. Одбор за вањске послове надлежан је за рекламу, уговоре са другим институцијама и за гостовања. Одбор за унутрашње послове надлежан је за међуљудске односе, односе са привременим и спољним сарадницима, за регулисање унутрашњих односа (уговоре) и за поделу улога. Постојао је и секретар одбора који се бавио текућим питањима. Оваква организација трупе задржала се само у првој сезони. По њеном завршетку, већина глумаца напустила је позориште. То се дешавало сваке сезоне па је тај модел организације напуштен и касније је, као оснивач трупе, остао само Петар Зеџ. Ансамбл се окупљао по пројекту а све послове радили су сами по принципу “свако ради све”. На тај начин сви учесници били су укључени у непосредну производњу представе. Основну идеју о могућем пројекту даје Петар Зеџ, затим се окупе уметници истомишљеници који су заинтересовани за рад. Основу за рад чини заједнички договор о свим питањима везаним за проје-

кат. За средства су конкурисали код СИЗ-а за културу Београда. Прву сезону СИЗ није подржао њихов пројекат, а 1977. група је добила 110.000 динара. За следеће три године по 150.000, 200.000 и 300.000 динара, а за 1981. годину 350.000 динара. Новац су увек добијали након премијере, тако да су све представе припремане без финансијске подршке. Трупа је имала пуну моралну, али не и одговарајућу финансијску подршку СИЗ-а културе. Све институције са којима је позориште сарађивало обављале су административно-финансијске послове. Позориште је преко њих обезбеђивало правни статус и користило је њихов печат. За обављање тих послова позориште је свим тим институцијама плаћало услуге. За прву сезону група је припремала представу у Капетан-Мишином здању. Представе за другу сезону припремане су у Дому културе Студентски град, а за остале сезоне у павиљону “Цвијета Зузорић”. Са њима је позориште склопило договор о заједничкој сарадњи, тако да коришћење простора није плаћано, а за узврат група је играла неколико представа за њих. Светлосни парк је изнајмљиван (од ТВ, позоришта итд.), као и сва техника потребна за извођење представа. Представи је могло да присуствује 400 гледаца. Прва продукција била је *Сан леиње ноћи* Виљема Шекспира у режији Петра Зеџа и Мирјане Ојданић. У представи су играли Гордана Косановић, Гордана Павлов, Иван Клеменц, Даница Максимовић, Радмила Плећаш, Гордана Гаџић, Јадранка Селеџ, Милорад Јекић, Лазар Ристовски, Бранислав Лечић, Горан Букилић, Александра Николић и Драгољуб Денда. Организатор Радојко Јоксић. Улазнице нису наплаћиване.

Двориште као полујавни и полуприватни простор и, истовремено, као полуотворени и полузатворени простор својом интригантношћу и изазовима нуди уметницима могућност за игру и уобличавање сасвим другачије позоришне поетике од било ког другог простора. Оно, такође, подастире скоро безграничан број могућности истраживања али и својом поетиком нужно одређује избор поетике позоришног чина. Разигравње

дворишног простора, његове архитектуре, тачки комуникације са објектима и између објеката и простора, као и објеката природе; могућност промене места мизансцена и односа спрам публике, игра по вертикалним тачкама: прозори, врата, ходници, фасаде, балкони као и стална могућност за другачији размештај публике и комуникације са њом, дају оваквом позоришном амбијенту посебну драж и неисцрпне могућности разигравања. Ако се још узме у обзир и шта све двориште као простор и приватног и друштвеног живота памти, онда се подастире таква позадина која у садејству са позоришним чином производи невероватне уметничке ефекте који су класичном позоришту једноставно страни и у њему просто нису могући. Позоришну предоређеност и скривене потенцијале овог простора више него речито показала је већ прва инсценирана представа (*Сан лејње ноћи*) у овом амбијенту. Фуриозна и маштовита игра глумаца као да је пробудила и овај простор, његову архитектуру и изданке природе. Цео простор оживео је и играо заједно са глумцима и публиком. О тој стопљености, енергији и игри са одушевљењем говори већина критичких текстова поводом представе. “Изневеравајући га [Шекспира] у појединостима, сужавајући слојевитости значења и запостављајући прецизност интерпретације, али поштујући, следећи и надграђујући модерним асоцијацијама дух ове великолепне, блиставе игре исткане од љубави, смеха и животне радости. При том се инсистирало на темпу без даха, на неспутаном веселу, наметању тона пучке комедије; цео амбијент дворишта играо је са публиком и глумцима у прожимању без препрека...”²⁾ Други приказ говори о игри и оживљавању простора затомљених значења: “Ова опојна, карневалски урнебесна комедија пружила је групи младих стваралаца просторе и речи за ватромет ослобађајућег, свежег сценског израза, могућности за разигравање на неиспитаним дубинама отворене природне позорнице, а они су је, за узврат, преобразили у свечаност игре и љубави, обно-

2) Миладин Шеварлић, *Полићика експрес*, 25. август 1976.

вили у новом светлу њено магично сучељавање снова и стварности.” (Светислав Јованов) Па чак и неки од елемената осавремењивања Шекспировог текста су из простора дворишта: “У овом пакленом ритму постоји мноштво ознака данашњег времена и алузија на Монреал, *сексуалну револуцију*, доба технике и туризма. Двобоји се воде рекетима за бадминтон, завађени љубавници играју кликере, вилењак Пук изводи акробатске мајсторије на конопцу за веш и љубавни сок распршује у виду асепсола, док велика шаљивчина Оберон носи гњурачку опрему.”³⁾ Костими и декор представе нужно су одређени поетиком дворишта: “Декор представе чине крошната стабла и дворедно уже разапето између два дрвета: на ужету се, врло слободно, акробатски њише враголан Пук, најистакнутији млађи београдски пантомимичар Ивица Клеменц. Сцена је бетонски плато у средишту дворишта, са све четири стране оивичен редовима обичних клупа”⁴⁾, док Марко Лопушина прецизније говори о улогама “кампањона [Ристовског] Ивице Клеменца који је био *цура за све* – покретни декор, друго и треће лице, краљ, берберин, скитница, поета. Непосредност, динамика и актуелност остварена кроз провокацију и реакцију публике учинила је премијеру Позоришта Двориште успешном.”⁵⁾

Сасвим другачија ситуација са гледаоцима је у представи *Танџанџагруј* по текстовима Цирила Космача. У овој представи “Сиже и сама радња нису као у класичних комада на које смо навикли. Овде је све другачије. Овде не знате где ћете пре да усредсредите своју пажњу. Сваки учесник, за читаво време док представа траје, нешто нам казује: било речима, или мимиком, било неком радњом. Оваквим сценама инспирисаним Бројгелом, говориће нам касније редитељ, вршимо атак на сва чула. Гледалац се сам одлучује који ће исечак сцене да прати.”⁶⁾

3) Кекец, 1976.

4) Феликс Пашић, *Око*, 9. 9. 1976.

5) Марко Лопушина, *Млагоси*, 5. 8. 1977.

6) Вук Трнавски, *Полићика* 30. 8. 1977.

Следећи битан истраживачки вид овог позоришног пројекта, у сталној промени, изузетно је значајан и оригиналан допринос инсценирању песничке речи. Дуго времена у Београду је постојао Театар поезије који се искључиво бавио опозориштавањем овог жанра. Нажалост, изузев институција које су настале у деветнаестом веку, све друго је у другој половини двадесетог века било подложно пропадању. Сетимо се само колико је значајних издавачких кућа, часописа и других институција, за једну културу веома битних, бестрага нестало деведесетих година прошлог века. Тако је, али много пре, нестало и Театар поезије. Што је неизмерива штета. Овом облику позоришног израза Позориште Двориште дало је неуклоњиве доприносе и тако значајно проширило границе својих истраживања и интересовања а тадашњој веома сиромашној слици наше позоришне праксе додали су један мали, али незаобилазан, поетско-сценски драгуљ. Петар Зеџ сматра “да је управо сценски простор прави медиј за поетске речи и да је поезија онај идеалан предтекст и повод за аутохтони позоришни чин, јер пружа праву слободу редитељској и глумачкој машти.”⁷⁾

Поред поезије Франсоа Вијона, у овом позоришту инсценирана је и поезија Скендера Куленовића, Васка Попе и Стевана Тонтића. Представа *Ја, Франсоа*, коју је један критичар именовао мини театарском формом, у ствари је настала као комбинација два елемента: песникове веома занимљиве животне историје и његове поезије. Међутим, једноставност у драматуршком смислу и минимализам форме дали су, очито, изузетне уметничке ефекте. О томе сведочи и кратак извод из критике: “Неконвенционална, жестоко лична и људска, неизбирљива у језику, сочна, сва у бојама крви, незасита, жељна живота до умерености, и исто толико прожета страхом од краја, од смрти, ова поезија и данас делује животворно и блиско. Ристовски је умео да комбинује и супротстави суровост и нежност, цинизам и лиричност, дрскост и меланхолију, заљубљеност у живо живовање

7) Љиљана Атовић, *Дуја*, 1977.

и страх пред сликама смрти и пропадања, продукујући посредством ових опречности, једну примамљиву представу живота као авантуре, насупротив живота као *бедне ситуације*”⁸⁾. Други критичар ту малу форму назива монодрамом чврсте структуре и додаје: “Базирано на сатири јавног морала, његово *завештање* је својеврсна исповест *песника-хуље* непун час пре његовог вешања, чиме нам Вијон и данас пружа могућност да завиримо у душу песникове луде главе”.⁹⁾

И у следећој инсценирању песничке речи редитељ Петар Зеџ остао је доследан себи. Сада је сцену и сеновито двориште осветљавало само педесет свећа. То је била сва сценографија за Куленовићеву *Стијанку мајку Кнежойољку*. И број глумаца је сведен. На сцени су само Душица Жегарац и оргуље. Откривање тајни и дубина поетског говора у другом језику често се заврши неуспехом. Или је коначни производ илистративан или потпуно неуспешан. Наш редитељ, остајући доследан својим начелима једноставности, успео је да начини упечатљиву представу. И мада критичарка ове представе тврди како “Ретко млађи позоришни редитељи своју маштовитост троше *граматизишући* и сценски презентујући поезију”, наше је уверење да су само они спремни на такав незахвалан потез. Анализирајући даље проблематику ове материје, она констатује: “Нарочито се не баве стваралаштвом аутора савременика, оних који су у моћи да и лично процене драмску интерпретацију свога дела. Није то једини ризик – треба оновремену публику, жељну углавном брзопотезних и недвосмислених ефеката, навести на скривена значења, убедити је у привлачност метафора – речју суочити је са поезијом”¹⁰⁾. Ове редове навели смо не само зато да бисмо указали на тежину проблема у суочавању редитеља са скоро несавладивим тешкоћама у намери да поетски језик пребаци у позоришни већ и да укажемо на успешност покушаја Петра Зеџа, а највише због то-

8) Мухарем Первић, “Као поезија”, *Полијшика* 26. 12. 1975.

9) Марко Лопушина, “Вијоново завештање”, *Млагосиј* 5. 8. 1977.

10) Бранка Криловић, “Поетика игре”, *Књижевна реч*, октобар, 1978.

га што је поезија сада тера инкогнита; скоро не може ни да се замисли да се неко озбиљно бави интерпретацијом поезије, а камо ли да од ње прави представе. То је просто немогуће. Васко Попа и његова поезија били су нови изазов за овог аутора. По циклусу *Враћи ми моје крпиче*, а насловљена *Па ти не умеш да волиш*, настала је нова представа поетског театра. И тада је аутор остао у оквиру свог, сада већ добрано опробаног минималистичког стваралачког креда. На сцени су, осим две глумице и једног гитаристе, једна клупа и гомила крпича. Можда је најбоља похвала овом уметничком чину изречена у ставу: “Скоро да су ове две девојке допевале Попино песништво, убризгале му топлину... Смисао за импровизацију, скоро инстинктивне реакције па и широко, отворени погледи према гледалишту, контакт са њим, наводе на похвалан, одобравајући коментар”¹¹. Далибор Форетић, жалећи што представа није укључена у главни програм једног фестивала и констатујући то као озбиљан пропуст селектора, одговара на не/постављено вечито питање о новаторству нових снага: “... група коју води Петар Зец исказује пуну самосвијест, умiju да осјете пулсирање живота око себе, знају постављати права питања и на њих давати полемичне одговоре” и додаје да “Кроз Попину поезију, ту чудну, надреалну топографију тијела, ти млади људи су афирмирали индивидуализам као основни животни принцип, у јувенилном осјећању свијета осјећали су своје тијело као свемир, сваки сусрет и сраз с неким другим тијелом као елементарну галактичку експлозију што се распрскава у бљештавом ватромету.”¹²

Песничка књига *Наше јоре вук* Стевана Тонтића послужила је Петру Зецу као следећи изазов. Задржавајући минималистички приступ у интерпретацији поезије, он га изнутра иновира проналазећи одговарајући приступ и решења. Тако је опором, ироничном и црну Тонтићеву поезију опозориштио кроз кловнове, што је више него одлична идеја, јер клоун својим двоструким

11) Бранка Криловић, *Омладинске новине*, 1978.

12) Далибор Форетић, *Вјесник*, Загреб 1979.

бићем и изгледом исијава крајње половине осећања, откључавајући тако правом редитељском идејом дубинско језгро ове поезије. У критичком приказу представе, Марија Гргичевић издваја три кључна елемента: кловнове, поезију и двориште и констатује њихову дубоку повезаност. Помињући претходна њихова гостовања, она посебно наглашава: “...но чини се да ова са којом су гостовали најбоље одговара имену Двориште и свему ономе на што та ријеч, од детињства повезана са игром, асоцира. Јер, што је погодније глумачки бити у дворишту ако не – клаун? Клаунове и савремену поезију можда је теже повезати, но само док не видимо представу. Изабрани пјесници с изразито лудичким особинама и на младеначки свјежој смионој и сасвим непредвидљивој игри развијено сценско збивање у којем особа, ријеч, слика, маска, покрет, гласба и њена пародија чине [...] полетан излет у свијет маште.”¹³

Већ прва представа Позоришта Двориште о којој смо већ нешто рекли, одредила је поетички пут позоришта, али и дефинисала изражајну моћ и посебност његовог позоришног језика. Као основне карактеристике овог позоришног покрета критичари су одмах уочили игру, ритам (фуриозни), еротичност, маштовитост, свећину, непосредност итд. Чак је поменуто и комедија дел арте. И, стварно, све оне представе које имају примесе овог позоришног облика, по неписаном правилу, биле су и међу најуспешнијима. Коначно и сама чињеница да је опозориштено највише представа овакве врсте говори за себе. И мада смо нешто рекли о дворишту из кога је, по свему судећи, касније настао трг, као богомданом простору за позоришно разигравање, ипак је тешко разлучити да ли је његова тајновитост и сеновитост или је ауторска разбарушена машта однела превагу у опредељивању за ову врсту комедије. Можда су оба ова елемента дала довољно мотива и разлога за ово опредељење. Јер сам Зец веома убедљиво збори о оба аспекта: “Позоришна игра улепшава живот и надопуњује га духовном комуникацијом

13) Марија Гргичевић, *Вечерњи лист*, Загреб, 17. 12. 1979.

задовољства заједничког живљења и маштања. Вечит је ритуал игре људи у вечном слављењу култа љубави, плодности, родности, лепоте и хамоније. И глумац и гледалац су истовремено неко ко зна и неко ко је преварен или, тачније речено, очаран у жељи да то буде” и додаје: “Амбијент отвореног позоришног простора у дворишту древног здања је постао прворазредни изазов за оригиналну комуникацију са гледаоцима, додир и дослух са пуним животом. Она се огледала у иновативном драматуршко-редитељском приступу класичним текстовима, уз тоталну глумачку игру...”¹⁴⁾

Овим поставкама треба додати и избор адекватних текстова. А према критици, пријему код публике и успесима на фестивалима најадекватнији текстови били су они који су носили ренесансни предзнак и који су просто призивали овај простор и овакав редитељски концепт. Међутим, требало је пронаћи и одговарајући позоришни језик или форму. Чини се да су комедија дел арте, или неки њени елементи, као и шире схваћени пучки театар били онај облик који је апсорбовао мноштво уметничких захтева а и суштински је одговарао конкретном позоришном амбијенту. Своју универзалистичку моћ да преноси двострука значења порука и да је то израз који истовремено комуницира мноштвом језика омогућио је завереницима овог позоришта да искажу свој сензибилитет и иновирају позоришну праксу. Комедија дел арте својом отвореном формом, са дефинисаним и импровизованим пасажима, контрастима игре, музиком, плесом, маскама, акробатиком и мађионичарским вештинама, заменом ликова; са својом разноликошћу и развијеношћу, перфектном артикулацијом текста и покрета, савршеном игром и мимиком тела, у простору који подсећа на места извођења оваквих форми и који баштини посебну друштвену, породичну и личну историју, прихваћена и прожета новим сензибилитетом и другачијим искуством младих уметника показала се као најпродуктивнија у освајању другачијег позоришног језика.

14) Петар Зеџ, *Позоришће дворишће*

Већ је представа *Сан леиње ноћи* показала оправданост овог приступа јер је већина позоришних критичара то подвукла као кључну одлику. “У режији, костимографији и сценографији Мирјане Ојданић и Петра Зеџа то више није била Шекспирова комедија препознатиљива по својој поетичности и меланхоличности, већ сатирична бурлеска – налик комедији дел арте. Устаљеном начину тумачења одговарао је само изванредан број ликова из вилинског царства... Нова концепција показала се нарочито радикалном у тзв. статичним призорима, као у уводној сцени у палати, шумском сусрету љубавника, буђењу Вратила или представи атинских занатлија. Основну замисао наглашава и импулсивност игре младих глумаца... убрзавајући ток догађаја и дајући им на снази...”¹⁵⁾

И у представи по Молијеровом тексту *Дон Жуан*, “...најуспелије су епизодне сцене, остварене у стилу комедије дел арте, у којима двоје или троје врло младих глумаца – Бранислав Лечић и Јадранка Селеџ – пружају много доказа о свом дирљивом сценском шарму, о изворном комичарском дару, о глумачком занату...”¹⁶⁾ А у представи *Мушица*, по тексту Анђела Беолка Руџантеа, један од сегмената наговештава основно извориште њеног позоришног језика: “У дворишној *Мушици* нема декора. Једини су украс раскошни костими Мирослава Благојевића, са наговештајима онога што ће постати стандардни костими ликова из комедије дел арте, али виђени маштовитим, модерним оком, уз добар и смео избор материјала”¹⁷⁾. Ово становиште потврђује и део из критике Мирослава Мирковића: “Богата еротским сликама и призорима у којима је комедија дел арте само привидна окосница, овако замишљена и постављена *Мушица* је театар комичног контрапункта живота и мишљења, идеје и чина, мудрости и игре. Еротске двосмислице и у тексту и у преводу функционишу у игри глумаца на разини урнебеса који мења оштрину и жестину

15) *Борба*, 1976.

16) Владимир Стаменковић, *Нин*, 1977.

17) Јован Ђирилов, *Полишика*, 18. 8. 1981.

физичких и спиритуалних дијалога.¹⁸⁾ Даринка Николић каже да редитељ “Благим померањем од комедије дел арте, готово потпуним брисањем граница између говора апарте и говора *из лика* Петар Зец је постигао висок степен театрализације и остварио представу која је сваким тренутком дисала заједно са гледалиштем и мислила са њим на истој таласној дужини”.¹⁹⁾

Десета годишњица рада Позоришта Двориште прослављена је премијером *Венецијанке*, још једне “обесне ренесансне комедије непознатог писца из 14. века. Опет је то било под крошњама у дворишту Капетан-Мишиног здања, на правоугаоном бетонском платоу, који је у овој прилици *играо* Венецију, са њеним улицама, каналима и гондолама. Оно околу биле су палате и у њима собе са узаврелим љубавницима. Двориште се није променило, стигли су само неки нови клинци”²⁰⁾. Језик ове комедије је језик фарсе.

Наравно, у тако богатом репертоару Дворишта било је и других успешних или мало мање успешних представа, с ретким излетима у друге жанрове. За неке то је било изненађење, за неке не. Јер наш редитељ се у свом новом подухвату определио за “црну мису зла” и “литургију мржње”, тј. за текст *Слушкиње* Жана Женеа. Ова жанровска промена мења и његов однос према простору јер их смешта у сценски простор “...чија ледена белина наговештава у свему што људи чине присуство блиске смрти: под ведрим небом, на импровизованој тераси, између неколико комада баштенског намештаја искићеног белим гробљанским цвећем; готово би се могло рећи у бодлеровском пејзажу.”²¹⁾

Међутим, већ у следећој представи двориште је поново играло једну од главних “улога” о чему речито зборе речи Јована Ђирилова: “Редитеља Петра Зеца је у драми *Мара/Саг* пре свега занимала представа у

18) Мирослав Мирковић, *НИН*, 6. 9. 1981.

19) Даринка Николић, *Дневник*, 11. 12. 1981.

20) Феликс Пашић, *Новосиби*, 6. 7. 1985.

21) Владимир Стаменковић, *НИН*, 11. 9. 1983.

представи. То највише одговара његовом темпераменту. Најпре је са Леом Кулашем атрактивно обукао свој верни ансамбл, а онда га је полако обнаживао. Петар Зец зна да користи њему добро знани простор дворишта Филозофског факултета. За њега двориште није замена за сцену, већ стварни простор у коме прави представу која само ту може да се одигра.”²²⁾

Свој редитељски рукопис Петар Зец усложњава. Тако режија *Дон Кихота* по Булгаковљевој драматизацији добија сасвим нове валере. Он поштује драматуршку осу и од ње полази: “Ведро и разиграно као у пучким комадима са ренесансних тргова а онда (је) помера до надреалних тонова, па одједном кроз сценске слике превлада трагична нота”.²³⁾ О актуелизацији и надграђивању основне нити говори и Зорица Симић: “...прецизно је поставио жанровске координате и смело одредио улогу протагонисте као трајно двојство игре и збиље, заноса и приземности, ироније и самоироније. Зецов *Дон Кихот* при крају представе скида знамења играча, седа у гледалиште и аплаудира својим наследницима на сцени.”²⁴⁾

Велике успехе, не само код нас него и на неким светским фестивалима постигла је и представа *Женски оркестар* по тексту Жана Ануја. “*Женски оркестар* је архетип оног што зовемо глумачким позориштем, у њему глумци на сцени своју драмску игру стављају у равноправан положај са беспрекорном музикалношћу и атрактивним покретима сложене кореографије. И овога пута Зец је показао да је мајстор употребе сценског простора.”²⁵⁾ “Радња се отварала попут лепезе. Овације и задовољство публике било је очекивано, јер било је немогуће остати индиферентан пред југословенском представом.”²⁶⁾ “Необично узбудљив Ануј. Уобичаје-

22) Јован Ђирилов, *Полиџика*, 29. 8. 1984.

23) Бојан Селимовић, *Радио Београд*, 23. 2. 1987.

24) Зорица Симић, *Радио Београд*, 26. 6. 1987.

25) Владан Радисављевић, *Полиџика експрес*, 12. 12. 1989.

26) Владан Радисављевић, *Полиџика експрес*, 12. 12. 1989.

но меланхолично дело редитељ П. Зец преокренуо је у узбудљиво лудило на сцени.”²⁷⁾

Сада, после окончане дуге авантуре Позоришта Двориште, може још сигурније да се потврди оно што је већ констатовано: успели су да остваре скоро све програмске циљеве; аутентична, *неформална* заједница као опредељење, основна претпоставка рада; учествовање, а не посматрање, као став према гледалишту, у својој радикалности нарочито је битна парола, она елиминише поделу на глумце и гледаоце; основна покретачка снага, *spiritus movens* Позоришта Двориште је у личности редитеља; амбијентално дворишно позориште, излазак из позоришта, не само на трг или на улицу већ и у ма који непозоришни простор, рушење *четвртој зид*; окупљање по уметничком афинитету младих људи и стваралаца из свих области уметности; прецизан и осмишљен уметнички концепт – модерна сценска обрада дела светске и југословенске литерарне баштине као репертоарско опредељење од оснивања до данас; и, темељно уметничко планирање и прецизни финансијски планови – организација претходи деловању; иако се ова последња ставка налази на другом месту код нас је последња због тога што не припада одређењу поетике позоришта. Међутим, за нас су много важнији они сегменти који се односе на поетичке иновације нашег тадашњег позоришног језика и његове изузетне ефекте које су имали тада, а и сада имају. Мада су део наше позоришне традиције, на неки одсутни начин изузетно су значајни због свог радикализма, а посебно због више него успешног стваралачког опредмећења. Али све док и ово позориште, посебно његов рад, не буду стварни део неке од нових историја српског позоришта, оно као да није ни постојало, јер његова искуства и резултати нису ни изазов ни подстицај. Зато са великом радозналешћу очекујемо неку нову историју у којој Позориште Двориште треба да заузме значајно место и простор.

27) *The Scotsman*, Глазгов, 30. 8.1991.



Из представе *Мушица*, Позориште Двориште

Пишу > Влатко Илић, Војислав Клачар

Уметност као поље ризичних захвата

Пет нивоа пет разговора др Светолика Плесника и др Марије Полек
Белешке о позоришној представи, драмском тексту
и стваралачком процесу

Разматрање уметничког дела, независно од тога да ли је у питању драмски текст, представа или рад који бисмо пре сврстали у неку другу уметничку дисциплину (нпр. област визуелних уметности), увек захтева неколико тачака ослоњања. Ми га нужно смештамо у одређену перспективу, доводећи га у везу са другим, сличним радовима (тематски, стилски или методолошки), контекстуализујемо га испитујући многобројне међусобне релације дела са амбијентом у којем се оно појављује, и неретко га вреднујемо у складу са улогама које му приписујемо. Када је у питању *Пет нивоа пет разговора др Светолика Плесника и др Марије Полек* (стваралачки процес, драмски текст и представа), при његовом промишљању наилазимо на одређене проблеме, и то управо услед одлуке оних који су учествовали у процесима његовог настајања да овом приликом стварају на начин који би деловао *проблемски*, и то првенствено спрам позиција које сви (као чиниоци једне уметничке сцене) заузимамо. Шта је то конкретно значило?

Почетак / Корета

У фебруару 2013. почела је припрема уметничког дела *Пет нивоа пет разговора др Светолика Плесника и др Марије Полек*, још једног у низу јавних извођења *Краљевине Кореше*, дугогодишњег уметничког пројекта Војислава Клачара¹). Праксу Корете, фиктивне државе и њој иманентног политичког апарата, чини спровођење различитих избора (нпр. партијских конгреса) и доно-

1) Корета настаје 1990. године. Као уметнички рад присутна је на ликовној сцени од 2005. (између осталог, излагана је и на 47. октобарском салону, кустоси: Рене Блок и Барбара Хајнрих). Од 2007. настаје серија јавних догађаја као резултат сарадње Клачара са позоришним редитељем Влатком Илићем. Ови догађаји окарактерисани су као позоришне инсталације. За више информација видети: www.koreta-making.info, као и публикације: Клачар, В., *Формирање IX Владе Краљевине Кореше*, Београд 2007, и Клачар, В., *X Парламентарни избори у Краљевини Корети*, Београд 2008, или Илић, В., "Everybody repeats the same rhetorical question: do we still need theater? Notes on one theatrical scene and one work of theater", *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 20, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2011, стр.137–150.

шење државотворних одлука (нпр. формирање владе). Ови политички процеси остварују се помоћу комплексних механизма бодовања заснованих на успостављеним правилима, при чему број добијених бодова зависи од претходног стања али и од случајности²⁾, што Корети обезбеђује континуитет с једне, али и специфичну динамику с друге стране. Сходно томе, Корету можемо разумети као игру, током које и за чије потребе настају: политичке партије и коалиције, њихови чланови, различите схеме, мапе, грбови итд., односно, артефакти као што су: колажи, цртежи, скулптуре, и други, док се као ефекат њене *прошоколарне* доследности појављује *прича*. Прича о једној држави и актерима њене политичке сцене; при чему (и то је значајно) насупрот очекиваној подређености свих других елемената наративу, у овом случају он долази као последица разноврсних стваралачких импулса и операција.

Док су се претходна јавна извођења *Краљевине Коретије* у већој мери заснивала на интердисциплинарном или *вишемедијском* стваралачком приступу³⁾, *Пет нивоа њеј разговора др Свејолика Плесника и др Марије Полек* представља прво уметничко дело из тематског круга Корете утемељено у имагинарном космосу ове политичке утопије. Другим речима, за разлику од радова попут *Формирања IX Владе Краљевине Коретије* (Скупштина града Београда, 2007) или *Формирања X Владе Краљевине Коретије* (Hebbel theater, Берлин, 2009) који су били конципирани и изведени као делимично пропустљиви догађаји Корете као уметничке праксе (што је подразумевало приказивање и јавно спровођење *процедура* игре), овом приликом наша намера била је да у потпуности мобилишемо њен *драмски* потенцијал.

2) У пракси, бодовање се остварује помоћу обичних карата и њиховог отварања. Оно се одиграва у више етапа при чему свака од њих носи различиту вредност. Најједноставније речено, већа карта доноси и већи број бодова.

3) Питање различите терминологије није неважно, али оно захтева темељнију теоретизацију коју овом приликом нећемо спровести. Укратко, могли бисмо рећи да су за извођења Корете била карактеристична одсуства доминације једне медијске линије.

У складу са тим, на самом почетку донешено је неколико одлука: да ће осовину дела чинити (1) *драмски текстови* са два лика из политичког живота Корете (Светолик Плесник и Марија Полек), који ће у једном тренутку публици бити представљен у форми (2) позоришне представе, и да ће (3) поред аутора Корете (Војислав Клачар) у процесу рада учествовати и редитељ (Влатко Илић), кустоскиња (Маја Ђирић) и двоје глумаца (Никола Вујовић и Тамара Крцуновић). Надаље, а услед чињенице да је Корети већ својствена одређена оперативна логика и да постоји наслеђе њеног извођења и/или излагања, договорено је и: (1) да ће сав материјал настајати током рада, односно, периода одређеног за припрему представе и да, сходно томе, ни сам (2) процес неће бити утемељен у унапред договореној методологији, али да ће свакако бити (3) делимично отворен, тј. у већој мери *осећљив* када су *сићовни* (не само креативно-уметнички) утицаји у питању.

На овај начин успостављен *шерен* генерисао је и специфично поље напете неусаглашености, а све то услед претпоставке да ће непредвидивост која га је као таквог одликовала довести до квалитативног одступања у односу на досадашње радове. С једне стране, имали смо тако дугогодишњу праксу Корете и сопствена професионална искуства, а с друге намеру да ово дело направи разлику у односу на претходна, и да уједно буде вођено нашим уверењима а када су у питању прилике и методе стварање уметности у тренутним, чини се по њу неповољним околностима. Сходно томе, промишљање овог дела, и то његовог стварања као и материјала који је постепено настајао, захтева заузимање најмање две различите позиције. Њега је неопходно сагледати у контексту *Коретије*, али и у домену стваралаштва у чијим оквирима оперише, а то је у овом случају свакако уметност позоришта.

Изјаве о намерама

У мају 2013. изведен је први од неколико догађаја (јавних и полујавних), осмишљених ради сензибилисања материјала на конкретне околности његовог на-

стајања, али и у циљу преиспитивања позиција са којих смо кренули и фаза кроз које смо прошли. До тада је Клачар већ написао три од пет сцена, а одлучено је и да ће се представа изводити изван Београда у великом дворишту куће која се користи као атеље (место Голубинци, општина Стара Пазова). Разлози за избор ове локације били су следећи: (1) традиција посете уметничком атељеу, затим (2) концептуализација приватног простора као амбијента у којем се данас догађа уметност, а као одговор на непогодне (пре свега тржишно оријентисане) прилике у којима би једно дело требало да настане, као и (3) указивање на потенцијале децентрализације уметничке сцене у Србији. У односу на то, догађај окарактерисан као *изјаве о намерама* био је организован у самом центру престонице – Културном центру Београда (галерија *Аршитеи*); и обухватио је представљање постојећег материјала и разговор/дискусију са позваним гостима (изабрана стручна јавност).

Добар дан. Ја могу да вам кажем да се обраћам из Корете, или као један од мањих догађаја који се дешавају а које Корета као специфична и независна уметничка држава са карактеристикама утопије стимулише међу актерима на сцени у Београду. То су актери који припадају различитим дисциплинама, па сам и ја која делујем у домену визуелних уметности и савремених уметничких пракси пронашла своје место на граници са Коретом. Зашто на граници? Зато што Корета има своје дефинисане границе и правила, а оно што цео тим окупљен око овог пројекта покушава да уради јесте да иницира најразличитије праксе око ње, и да види како она постаје резонантна у друштву у којем ми тренутно живимо. То се све ради на начин да је стимулисана креативна пракса и да се границе Корете померају на такав начин да се померају границе свих нас, нас као актера који делујемо у култури, и који често имамо прилику да ламентујемо над постојећим могућностима, или да створимо нове системе и нове методе деловања. Корета је управо један такав метод деловања. Корета која сада и овом приликом прикупља нашу пажњу баш зато што стреми ка једном важном догађају, али

не мање од тога и овај догађај у Културном центру јесте креирање контекста у тренутку када култура не добија довољно велике стимулансе у смислу финансија. Ја верујем да Корета препознаје то као своју прилику, а не као своју ману, и она је један самоорганизовани ентитет, у којем ће се десити различити, предвидиви, артикулисани али исто тако и непредвиђени и сасвим нетипични садржаји. Изместити Корету у један воћњак у Голубинцима указује на најбољу традицију, на континуитет најбоље традиције некадашњих авангардних пракси и покушаја да се уметност не заустави на одређеном, дефинисаном пољу већ да она схвати да јој припадају различити простори које можемо поново да освојимо. Јер шта нам остаје ако делујемо пасивно само у ономе што нам је већ понуђено, а не креирамо најбоље од оних ствари које су нам доступне, а то су у овом случају један јако добар текст Војислава Клачара и један јако добар контекст, све заједно са великим професионалцима који учествују у читавом пројекту, и то су пре свега професионалци који сматрају да постојеће уметничке нише у себи не гаје удобност која ће бити карактеристична за смислену уметничку праксу.

Маја Ђирић, *изјаве о намерама* /транскрипт видео снимка/, Београд, мај 2013.

Материјал

Период припреме трајао је до краја јуна, када је уследила летња пауза пре које је поставка прве три сцене представљена уском кругу изабране публике у форми отворене пробе. У том тренутку текст је био завршен, а поставка решена на идејном плану. Током те, прве фазе рада као најпроблематичније наметнуло се управо питање методологије као основног заједничког терена свих учесника. Материјал који је настајао (и то не само текст већ и одређена сценска решења) имао је истовремено два изходшта. С једне стране, он је нужно био у спони са *Коретом* (њеним протоколима, процедурама и ефектима) док се постепено градила представа, као уметничко дело које је требало да

постане ентитет по себи. Могли бисмо рећи да таква неусаглашеност одликује сваки процес проба – однос спрам *фикције* (онога што је у тексту, али и изван њега: догађаја који претходе радњи или се одигравају између сцена, али и оног одсутног и неизговореног) и спрам представе као дела које подлеже другим законитостима и које треба извести у конкретним околностима. Ипак, у овом случају, међусобна условљеност два света била је појачана чињеницом да је садржај текста, па самим тим и представе, зависио од *политичких процеса* који су морали да се одиграју и у Корети.

Наиме, текст се састоји од пет сцена у којима лидери најутицајнијих партија у Корети (најбројније владајуће и најбројније опозиционе партије) воде преговоре о могућој сарадњи која би уследила након парламентарних избора. Сваки од ових сусрета наликује другом. Пет разговора воде искључиво Светолик Плесник и Марија Полек, у јавним просторима (просторије зграде парламента или владе), и ниједан од њих не садржи некакав обрт, пошто се промене њихових тактика одигравају у очекиваној мери и у оквирима *веровајноћ*. Другим речима, из сцене у сцену ми присуствујемо понављању једног *догађаја* (у *драмском* смислу) – сусрету и међусобном *политичком завођењу* два лика. С друге стране, функција покретача драмске радње била је додељена *околностима*, пошто су се односи њихових снага непрекидно мењали. Између сваког сусрета одигравала су се *испитуивања јавној мњења* (*изборне анкете*), и то на плану *фикције* (у комаду) као и у *реалности* (Корети као уметничкој пракси). На тај начин процес стварања представе био је директно и недвосмислено условљен процесима у Корети, док је за пробе била карактеристична неизвесност у смислу садржаја – исхода разговора, могућих преокрета, а коначно и самог краја драме, односно, представе. Тако је, на пример, на почетку текста партија Марије Полек у великом порасту. Могло се десити да кроз пет сцена она у потпуности надјача владајућу партију Светолика Плесника, и то у таквој мери да њена победа на предстојећим изборима буде

готово извесна. Или обратно. Зато, и поред рада који је наликовао уобичајеним позоришним пробама, ми смо се, заправо, неминовно кретали *унушар граница* Корете, у покушају да овом приликом то кретање произведе једно позоришно дело.

Ја сам након свих тих радова који су били урађени у последњем периоду, током последњих пет година, и након мој докторској пројекта који је само у једном делу заличио на рад за који сам желео да настаје, желео да Корети поштоу вратим на почетак и да се вратим на иру. Иру картама са луцама из Корете, кроз коју долазимо до резултата и одређених бројева. И желео сам да се читава екипа људи која ради на пројекту јако веже за те цифре, за бројеве и за податке који су у принципу само подаци о одређеним партијама. И хтео сам да нам ти бројеви служе за писање шекста, мени за писање шекста, али да служе и свим осталим људима, за издавку, љумцима за израђу ликов... Да сви стварају у односу на број, у односу на то колико је тај број велики или мали. Међутим, чини ми се да се од тога доста одступило и да су бројеви губили на значају, а да је неки пројектни садржај постајао све важнији. Хтео сам да се вратим на саму иру, и да увучем групе људе у иру. А онда су се почеле појављивати ствари које су добијале на значају иако их ја у самом старту нисам видео као значајне.

Војислав Клачар, *огломак из једног од разговора / транскрипт аудио снимка*, Голубинци, јул 2013.

Прича је, као што се и дало очекивати, у једном тренутку постала изузетно важна. И то не само као наратив комада већ пре *прича представе* (засноване на драмском тексту) и то као догађаја *ошелошворења* једне политичке утопије, чија територија ни у једном тренутку није била напуштена. Наиме, поред понављања *главног догађаја*, чиме је очувана репетитивност карактеристична и за Корету, текст одликује и својеврсна вишеслојност. Услед искуства стварања вишемедијских дела, Клачар је сам комад структурисао на начин да се могући *сукоб* (у смислу традиционалне

позоришне појмовно-хипотетичке апаратуре) не одиграва искључиво између главних ликова, већ и између различитих нивоа текста. Сходно томе, поред дијалога који представљају доминантан план рада, присутна су још четири нивоа текста у којима се Светолик Плесник и Марија Полек (независно једно од другог) обраћају чланству својих партија, воде унутрашње монологе и саопштавају одређене чињенице, док њихови садржаји на различите начине контекстуализују реплике дијалога, или обратно.

ДР СВЕТОЛИК ПЛЕСНИК (ЧИЊЕНИЦЕ)

Светолик Плесник има проблем са својим коалиционим партнерима, са члановима своје партије и са лошим резултатима изборних анкета.

ДР СВЕТОЛИК ПЛЕСНИК (ЗА СЕБЕ)

Овај састајак је важан.

ДР СВЕТОЛИК ПЛЕСНИК (ДИЈАЛОГ)

Овај састајак није важан.

Пети ниво текста, који је замишљен и делује попут *меташекста*, написан је у форми хорских деонича, током којих глумци говоре о Корети као уметничком раду, њеном аутору, својим ликовима (папирнатим колажима) и самом процесу стварања представе. На пример:

ХОР 1

Корета је држава чије је границе нацртао пре 20 година, тада није ни лично на првом господина.



Уметничко дело Пет нивоа пет разговора
др Светолика Плесника и др Марије Полек

Ишли су на Ајдеровац, то је једно село. Пут до њега је дуг и некако се стално пење. Рекао је да ће цртати регије још само неколико дана, ал се није ни држао он свог обећења. Када је дошао у друго село које се зове Подастрана, наставио је да црта границе. Након новог рока држави су придодате регије испод реке Славне.

Или, на другом месту:

ХОР 5

Лутку Светолика Плесника од како је направио на чело је владе неким чудом поставио. Светоликова глава је баш лепа и одело је добро али су руке превисе црвене. Каже да ће мењати руке.

Пробе су зато подразумевале деловање на више фронтова: креирање *шекста представе* којег је одликовао *представљачки* приступ и у складу с њим традиционални метод рада у позоришту, али уз непрекидно понирање у Корету, чији се терен показао као непрегледан, док је све то морало да буде праћено пажљивом артикулацијом односа спрам онога што називамо *грушевеном стварношћу*; и то не ради некаквог поједностављеног или популистичког критичког става (на шта нас теме из политичког живота, стварног или фиктивног, нужно наводе), већ услед чињенице да свако уметничко дело настаје у конкретним *сада и овде*, и да је, уколико не концептуализујемо међусобно поље напетости између партикуларног садржаја и форме с једне и контекста с друге стране, у питању пропуст који се не би смео догодити.

Поље значења

Као највећи изазов у припреми *Пет нивоа пет разговора др Светолика Плесника и др Марије Полек* показало се опцртавање поља значења у чијим оквирима је рад требало приказати публици. Наиме, на супрот интервенцијама које су биле карактеристичне за претходна извођења Корете, могућим услед чињенице да су се она одиграла у постојећим и значењски већ оптерећеним просторима или приликама (попут

посланичке сале у Скупштини града Београда, или године обележавања осамсто година постојања Лајпцишког универзитета, или непосредно пред парламентарне изборе у Немачкој, 2009), у овом случају постало је неопходно да представа обухвати (као свој интегрални део) и контекстуализацију, односно, захват који би прилике њеног извођења учинио *видљивим*. Та улога додељена је догађају који се одиграо у Културном центру Београда, али, још значајније, осмишљено је и вођење кроз *воћњак у Голубинцима* на самом почетку извођења. *Пролој*, како смо га назвали, подразумевао би пролазак публике кроз читав простор играња представе (око 1500 м²) током којег ауторски тим овог пројекта саопштава различите податке о њему (нпр. тачна локација, површина плаца, година куповине, број стабала, године садње и сл.) позиционирајући га при том (а самим тим и рад) у односу на тренутне центре моћи (удаљеност Голубинаца од Старе Пазове и Инђије, затим Београда и Новог Сада, али и нпр. Беча или Лајпцига који је пре неколико година његова уметничка и интелектуална елита покушала да прогласи престоницом Источне Европе у циљу очувања социјалистичког наслеђа али и његовог 'брендирања' у данашњој Немачкој). На овај начин амбијент би био *илован*, а *представа* могла да почне.

Следеће важно питање тицало се усаглашавања значењског поретка текста с једне стране и представе с друге, а у односу на Корету као уметничку праксу. Поступак карактеристичан за уметност позоришта (бар у оквирима *грамске парадигме*) подразумевао би њихово међусобно свођење на јединствену раван појавности, док би се свако одступање од ње тумачило као грешка. Насупрот томе, овом приликом, желели смо да *јаз* (нужно присутан када су представљачке уметности у питању) остане не само видљив већ и да се у оквирима њега догоди *представа*. Другим речима, док текст има сопствену развојну линију (утемељену у *имагинарном космосу* Корете као државе) која стреми ка парламентарним изборима као *врхунцу* драмске радње, предста-

ва се одиграва између апстрактног поретка Корете као праксе и чисте фикције. Или, конкретније, то са чим се публика суочава током извођења *Пет нивоа иеи разговора гр Светиолика Плесника и гр Марије Полек* јесте кретање (па и физичко кретање) од света бројки (*базе иодатака*) до тоталне симулације борбе у политичкој арени, при чему *имаинарно* у потпуности осваја реалност извођења, односно, *реално* сада и овде. Сходно томе прва сцена је статична са глумцима који, налик машинама, саопштавају одређене информације, док представа кулминира током њихових запаљивих предизборних говора намењеним гледаоцима, који том пиликом бивају конституисани као потенцијални гласачи Плесникове или партије Марије Полек.

На овај начин ословљен је још један значајан проблем. Краљевина Корета се, као политичка утопија, често суочава са различитим очекивањима а када је њена рецепција у питању. Наиме, она представља чисту симулацију једног (могућег) политичког система, и као таква не односи се спрам различитих идеолошких опција које је чине. Ипак, претпоставка да се критички став мора спровести на плану садржаја валидна је једино у складу са, како га француски филозоф Рансијер (Ranciere) назива, *репрезентативним* режимом идентификације уметничког дела⁴⁾. У питању је режим класификације који, преко пара *poiesis/mimesis*, издваја поједина умећа (из општег поља умећа) која врше специфичне операције у вештини опонашања (миметички принцип) и, уједно, одређујући начине стварања тј. начине *добро* стварања, успоставља *вредност* опонашања (поетички принцип) на месту провере њене употребљивости. Оваква интерпретативна операција извршена помоћу аристотеловског тумачења *мимезиса*, омогућила је разграничење поља опонашања и његово укључивање у поредак друштвених делатности, сходно чему, по мишљењу Рансијера, *мимезис* не би требало разумети као закон потчињавања уметности начелу

4) Видети: Ranciere, Ž., "Расподјела чулног – естетика и политика" у: *Трећи програм*, бр. 127–128, III–IV, Београд 2005, стр. 319–342.

сличности, већ као принцип расподеле начина стварања који уметност чини *видљивом*, омогућујући јој аутономију у општем поретку занимања, при чему је, такође, уводи у глобални аналогни однос са хијерархијском визијом заједнице.

У складу са правилима игре, Корета се одвија независно од воље свог аутора или других учесника у догађајима њеног приказивања или извођења. Сходно томе, услед карактеристичне амбивалентности спрам свог садржаја, ова уметничка пракса мобилише разлика *улајања* (емотивна, симболичка, идеолошка, политичка итд.), како оних који се темељније баве њом тако и саме публике. Ипак, управо се данас извођење *иолијтике* као исувише *добро рејулисане ире* у којој се промене одигравају пре свега на плану *сиаиисиике*, независно од претпостављене пресудне улоге слободне воље и чина избора (у овом случају и избора публике), показује као својеврсна критичка интервенција. Врхунски естетизован *сиекшакл* политичке борбе сведочи о одсуству *друштвене трађе* када је она у питању⁵⁾, док се једина могућност субверзије крије у редефинисању сопственог домена деловања, односно, у овом случају поља уметничког стварања и то ризичним радом који би узнемирио постојећи поредак, какав год он био.

ХОР 14 /одломак/

Како то да баи сви само сиомињу Марију и Плесника као да нико друи не може биши премијер. Баи има леиих иолијтичара које они мноо нервирају и добро ће биши кад се активирају. Леио је то рећи али шансе су мале да на власи дође неко ирећи.

Уметничко дело *Пет нивоа иеи разговора гр Светиолика Плесника и гр Марије Полек* изведено је с јесени 2013.

5) Уп. Baudrillard, J., "Simulations" у: *Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism*, Kearney, R., Rasmussen, D. (прir.), Blackwell, Oxford 2001, стр. 411–430.

ИСТОРИЈСКА

Сцена

VIV

Пише > Константин Станиславски

Константин Сергејевич Станиславски (1863–1938),
75 година од рођења и 150 година од смрти

Искуство реализације “система” у пракси

Превела са руског > Мелина Панаотовић

До времена о коме ћу да пишем мој “систем” је био, како ми се чинило, целовит и хармоничан. Остало је још да се реализује у пракси. Тог посла се нисам прихватио сам, већ у блиској сарадњи са својим пријатељем и помоћником у позоришту – Леополдом Антоновичем Сулержицким. Наравно, најпре смо се обратили познаницима, глумцима Московског художественог театра.

Међутим, тада још нисам пронашао праве речи које погађају право у циљ и готово тренутачно убеђују, које крче пут не разумом, већ срцем. Говорио сам по десет речи тамо где би требало да је довољна једна, убедљива. Пре времена улазио сам у детаље и појединости тамо где је било потребно најпре дати неки општи увод. Због тих грешака наше прво обраћање било је неуспешно. Глумце нису заинтересовали резултати мог дугогодишњег лабораторијског рада. Најпре сам свој неуспех приписивао њиховој лењости, недовољном заинтересованости за свој посао, чак и злоћудности, склоности ка интригама, тражио сам некакве

тајне непријатеље, а затим сам тешио сам себе другачијим објашњењима.

Читавих година на свим пробама, у свим собама, ходницима, гардеробама, приликом сусрета на улици проповедао сам свој нови кредо – и нисам имао никакав успех. Слушали су ме са поштовањем, значајно ћутали, одлазили даље и шапутали један другом: “А зашто је он сам почео лошије да глуми? Без теорије је било много боље! То је била права ствар, када је играо, као раније, једноставно, без глумирања!”

И били су у праву. Привремено сам прилагођавао, заменио свој обичан посао глумца за истраживања експериментатора и зато сам, природно, кренуо уназад као извођач и интерпретатор улога и драма. Сви су то приметили, не само моји пријатељи већ и гледаоци. Такав резултат веома ме је збуњивао и било ми је тешко да не изневерим планирани пут истраживања, али сам се, истина с великим колебањима, још држао и наставио сам да вршим своје наредне експерименте, без обзира на то што су они у већини случајева би-

ли погрешни, без обзира на то што сам због њих губио свој глумачки и редитељски ауторитет.

Потиштен, у јеку свог заноса, нисам могао и нисам желео да радим другачије, него што је то захтевао наредни мој занос и моје откриће. Тврдоглавост ме је све више и више чинила непопуларним. Са мношћу су радили преко воље, привлачили су их други. Између мене и трупе створио се зид. Читаве године био сам у хладним односима са глумцима, затварао сам се у своју гардеробу, оптуживао их за учмалост, рутину, незахвалност, за издају и са још већом жестином настављао своја истраживања. Самољубље, које тако лако обузима глумце, убризгало је у моју душу свој зарајући отров, од ког су најједноставније чињенице у мојим очима постале преувеличане, видео сам их у погрешном светлу и тиме се још више заостравао мој однос са трупом. Глумцима је било тешко да раде са мном, а и мени са њима.

Не постигавши жељене резултате са својим глумцима-вршњацима, Л. А. Сулержицки и ја смо се обратили младима, који су били одабрани из такозваног удружења сарадника, то јест из групе позоришних статиста, као и из групе ученика његове школе.

Млади верују на реч, без провере. Зато су нас слушали веома заинтересовано и то нас је бодрило. Почели су часови по “систему”, наравно, бесплатни; али ни тај посао, из разних разлога, није се развио; уз то, млади су били превише оптерећени послом у позоришту.

После другог неуспеха, Л. А. Сулержицки и ја одлучили смо да наше експерименте пренесемо у једну од тада постојећих приватних школа (А. И. Адашева) и тамо су покренули класу по мојим упутствима. Након неколико година резултат је био следећи: многи од ученика Сулержицког били су примљени у позориште: међу њима нашао се и покојни Јевгеније Багратинович Вахтангов, којем је било суђено да одигра значајну улогу у историји нашег позоришта. Као један од првих питомаца “система”, он је био његов истакнути присталица и пропагатор.

Пратећи рад Сулержицког у школи Адашева, слушајући одзиве ученика, неки од неверника обратили су нам се с молбом да им омогућимо да се школују по “систему”. Међу онима који су нам се тада придружили били су глумци који су сада познати у Русији и у иностранству: М. А. Чехов, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, А. И. Чебан, В. В. Готовцев, Б. М. Сушкевич, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман и други.

За време мојих часова по “систему” усавршавао сам свој језик, своју терминологију, која је дефинисала дубоко проживљена осећања и стваралачке осећаје. Само ми, посвећени “систему”, разумели смо речи које смо сами смислили и које су успеле да уђу у нашу свакодневну употребу, али не и други глумци. То је једнима импоновало и, истовремено, код других изазивало бес, отпор, завист и љубомору. Захваљујући томе, формирале су се две струје: једна нама блиска, и друга нама далека.

Глумци се још нису загрејали онако како сам ја желео.

Уз то, пак, нисам био у праву кад сам од њих одмах очекивао потпуно прихватање. Нисам смео да захтевам од искусних људи онакав однос према новоме какав сам срео код ученика. Девичанско, нетакнуто тло младих прихвата све, што год им посејеш у душу, но, формиран глумци, који су дугим искуством изградили своје актерске поступке, природно, желе сами најпре да провере ново и да га пропусте кроз своју сопствену уметничку призму. Они не могу без провере, тек тако, да прихватају туђе.

У сваком случају, оно што је у мом “систему” добило коначно изграђену форму, они су примили озбиљно, дубоко се замисливши над тим. Људи са искуством разумели су да нудим само теорију коју глумац сам, својим дугим радом, навикама и борбом треба да преобрати у другу природу и да је што природнијим путем уведе у праксу. Неприметно је свако, како је умео, примио к знању то што сам предлагао и на свој начин разрађивао прихваћено. Но, оно што је остало код мене у то време неразрађено, замршено, нејасно, било

је изложено суровој критици глумаца. Требало би да сам се радовао тој критици и да сам је искористио, али мени својствена тврдоглавост и нестрпљивост сметали су ми да тада исправно оценим чињенице.

Много горе било је то што су неки од глумаца и ученика прихватили моју терминологију без провере њеног садржаја, или су ме разумели умом, а не срцем. Још горе је то што их је то у потпуности задовољило, и истог трена почели су да користе речи које су чули од мене и почели су да предају наводно по мом “систему”.

Осим тога, у другим случајевима, његово површно прихватање дало је супротне, негативне резултате. Тако, на пример, неки од искусних глумаца који су научили да се концентришу по “систему”, почели су са

још већом пажњом, прецизношћу, обрадом да пренесе своје раније глумачке грешке. Ти људи су под речју “систем” подразумевали своје глумачке осећаје и навике, који су сада као резултат давали пређашње шаблоне, набијене занатском рутином. Њих су примили за оно ново, о чему говори “систем” и смирили су се, пошто се у атмосфери уобичајених шаблона глумац осећа комфортно. Такви безосећајни глумци су уверени да су све разумели и да им је “систем” донео велику корист. Они ми се дирљиво захваљују и уздижу у небеса оно што сам открио, али ја од таквих похвала могу само да “награбусим”.

Како год, после незаборавног говора Владимира Ивановича, театар је званично прихватио мој “систем”.

Константин Станиславски



Пише > др Олег Владимирович Аронсон

Недовршена полемика: биомеханика Мејерхољда или психотехника Станиславског?

Превела са руског > Мелина Панаотовић

Када је реч о историји позоришта XX века, супротстављање концепција В. Мејерхољда и К. С. Станиславског одавно је постало опште место. То је један од оних сижеа без којих је немогуће замислити конкретне догађаје који су се одиграли у руском позоришту у периоду пре и после Октобарске револуције. Поред тога, полемика тих година дала је уметности два принципијелно различита типа позоришта и његових даљих перспектива. Ми немамо намеру да читаоцу још једном репродукујемо како је ученик Станиславског, млади глумац Московског художественог театра, Мејерхољд иступао против свог учитеља и досетио се условног театра. За нас је важније како се у даљем развоју теоријских позиција једног и другог појавио принципијелни однос ка схватању ликова у савременој уметности. Може се рећи да је, реформишући језик позоришта, сваки редитељ радикализовао питања о принципима постојања уметности у савременом свету. Уколико не полазимо из историјске

перспективе, у којој “новатор” Мејерхољд превазилази ограниченост “психолошког” театра, већ се усмеримо ка ономе што је везано за трансценденталне услове схватања позоришта или, говорећи још уопштеније, ка условима могућности уметности, као и за проблематику ликова који излазе изван граница било које могуће репрезентације, у том случају целокупна ситуација не изгледа никако једнозначно. Тада “конзервативац” Станиславски и његов систем глумачке игре нису толико психологизовани, а авангардни Мејерхољд, усмерен ка будућности, данас није толики новатор.

Дакле, одмах ћемо повући другачије линије разликовања од оних на којима обично инсистирају историчари, свдећи полемику два редитеља искључиво на унутартеатарску. Те различитости дотичу такве вечите дихотомије као сто су душа–тело, живо–механичко, живот–представа (театар), око којих се гради однос редитеља и према принципима позоришне игре, и према проблематици границе сцене, и према субјекту

рецепције представе (гледаоцу). Међутим, осим тога, фактички непрестано се говори о филозофској проблематици мимезиса, и сваки од њих на свој начин решава тај проблем за себе.

При томе, треба обратити пажњу на то да се у време док се формирају идеје “система” Станиславског, а Мејерхољд врши своје прве инсценације, већ прилично гласно презентује нови вид представе – филмска уметност. Оба редитеља крајње су пажљива ка новом типу ликова који плене аудиторијум и откривају се управо захваљујући филму.

Почетком века на филмску уметност гледа се као на обновљени тип уличне позоришне представе. Она се још не прихвата као нова уметност, али већ окупира пажњу великих аудиторијума. Мејерхољд се окреће ка балагану, ка италијанској комедији маске дел арте и већ се у томе види излагање у сусрет публици, уморној од превласти “мучно-досадних драма” које су преплавиле руску сцену. Отприлике у то време Станиславски у поставци *Плаве ишнице* Метерлинка користи кинематографске ефекте. Сулержицки, са којим је Станиславски заједно поставио ту представу, писао је отворено: “У великој мери део свог успеха чудесна поставка *Плаве ишнице*, која је гледаоце толико одушевила, дужна је управо филму. Наши експерименти су успели и у будућности намеравамо да, приликом извођења, још више пажње посветимо филму”.¹⁾

Ипак, то је било још непосредно, природно коришћење филмске уметности. Наредних година обојица редитеља, у разради концепција технике глумачке игре, користе филмску уметност. Занимљиво је да су се обојица односила ка филму негативно, но, по свој прилици, умногоме су управо захваљујући филму створили своје уникалне методологије припреме глумаца – биомеханику и психотехнику.

Мејерхољд се директно изјаснио да жели да овлада филмском техником глумачке игре. “За екран су потребни посебни глумци. Често видимо да су прелепи

1) Л. А. Сулержицки, “Зборник чланака”, Москва 1970, стр. 373.

глумци драме и балета потпуно неподесни за филм. Распон њихових покрета је или превише широк, или узан, гестикулација им је максимално оптерећена сувишним покретима. И супротно, кад би макар Харисон, који није стекао неко специјално глумачко образовање, уловио постојећу филмску технику, овладао њоме. За мене је та техника за сада *terra incognita*.”²⁾ Утицај филма на Станиславског био је кудикамо непосреднији, али чак и да он није био директан, ипак је сама припрема глумца (психотехника) претпостављала близину публике, која је у позоришном пространству већ била немогућа, али испоставило се да је сасвим у корелацији са кинематографским крупним планом и поступцима монтаже.³⁾

Наравно, филм је утицао на позориште генерално и у датом случају не треба апсолутизовати тај утицај. Међутим, за Мејерхољда и Станиславског то је био повод (један од многих) да поново поставе питање глумчевог тела, принципа изражајности, као и питање граница сцене. На тај начин, филмска уметност презентује се не толико у свом историјском и технолошком ипостасу, колико као модел будуће сценичности, омогућавајући да се сагледају њени рудиментарни елементи и тамо где још нису били прихваћени у пуној мери. Гледајући ретроспективно, можемо тврдити да је “конзервативни” систем Станиславског за век филма био много савременији него “новаторство” Мејерхољда. То је парадоскално, јер Станиславски, за разлику од Мејерхољда, није размишљао у категоријама будућности.

Вратимо се поново разлици у позоришним системима ова два редитеља. Већ су постала класична присећања критичких напада Мејерхољда на адресу натуралистичког театра и театра расположења, чему је био привржен Московски художествени театар. Оспо-

2) В. Е. Мејерхољд, “Чланци. Говори. Писма. Беседе” Т1, Москва 1968, стр. 316

3) Види о томе нашу књигу: О. Аронсон, *Меташфилм*, Москва, “Ad Marginem”, 2003, стр. 159–172.

равајући “истинитост” на сцени, Мејерхољд се залаже за условност. Његов условни театар био је позван да препороди изгубљени антички театар, свеопшти театар рада и доколице. Критикујући МХТ због илузорности, у којој се мимезис схвата као копирање живота, редитељ велича театар у коме “гледалац ни једне једине минуте не заборавља да је испред њега глумца, који глуми, а глумац – да је пред њим публика, под ногама сцена, а са стране декорација. Као на слици: посматрајући је, ни на трен не заборављаш да су то боје, платно, четкица, а истовремено си преплављен узвишеним и просветљеним осећајем живота. Чак бива и овако: што је слика већа, снажнији је осећај живота.”⁴⁾

Најрадикалнија разлика два позоришна система испољила се у приступу ка принципима позоришне игре. Већ у самом називу тих техника уочава се тон полемике. Мејерхољдовска “биомеханика” са свог становишта истиче важност тела као биолошког организма, који се на сцени користи у својству једног од елемената позоришне представе. Покрети тела морају бити изражајни, а изражајност се постиже правилном употребом физичких могућности организма. Где пронаћи те моменте изражајног покрета? Супротстављајући свој театар буржоаском, првих година после револуције, у чланку “Глумац будућности и биомеханика”, Мејерхољд пише о лепоти и значају тела које исправно функционише: “...неопходно је пронаћи такве покрете током рада, приликом којих се максимално користи сво радно време. Проучавајући рад искусног радника, у његовим покретима ми запажамо: 1) одсуство сувишних непродуктивних покрета, 2) ритмичност, 3) исправно проналажење центра равнотеже, 4) постојаност. Покрети, засновани на тим основама, разликују се по прецизности и економичности, процес рада искусног радника увек подсећа на плес, овде рад постаје вид уметности”.⁵⁾ Када би се све завршило на томе, идеја биомеханике претворила би се у још једну варијанту

4) В. Е. Мејерхољд, цитирано дело, Т1, стр. 141–142.

5) Ибид, т. 2, стр. 487.

физичког тренинга глумца, у серију познатих физичких вежби. Ипак – и овде поново треба да се присетимо античности за чији се препород залагао Мејерхољд – биомеханика претпоставља инвазију театра у све сфере живота: “Рад глумца у трудбеничком друштву биће тумачен као продукција, неопходна за исправну организованост рада свих грађана”.⁶⁾ Биомеханика, на тај начин, јесте корак ка превазилажењу оног тетра који је позван да задовољи пасивног гледаоца, корак ка тоталном театру, где гледалац постаје учесник драмске радње, не поистовећујући се са јунаком (као у психолошком театру), већ са колективним јединством. Извор таквог позоришта била је античка трагедија, у којој подражавање није везивало гледаоца и јунака, већ гледаоца и хор. Јунак је, пак, наступао као марионета, као један од елемената, посредством којих се остваривало литургијско сједињење у јединству радње.⁷⁾

Испоставља се да је Мејерхољдов пут од условног театра ка биомеханици, на тај начин савршено природан, с обзиром на то да, разарајући поистовећивање гледаоца са оним што се дешава на сцени, није могуће заобићи депсихологизацију глумачке игре. А радикална депсихологизација захтева преображај глумца у марионету, у идеалан организам – тело које нема ништа “унутрашње” и које поседује чисту изражајност.⁸⁾

У периоду после револуције такво тело постаје још и образац: кроз деиндивидуализацију човека или лика њиме се крчи пут ка социјалном јединству радње. То није више мистични “колективни поступак” симбо-

6) Ибид.

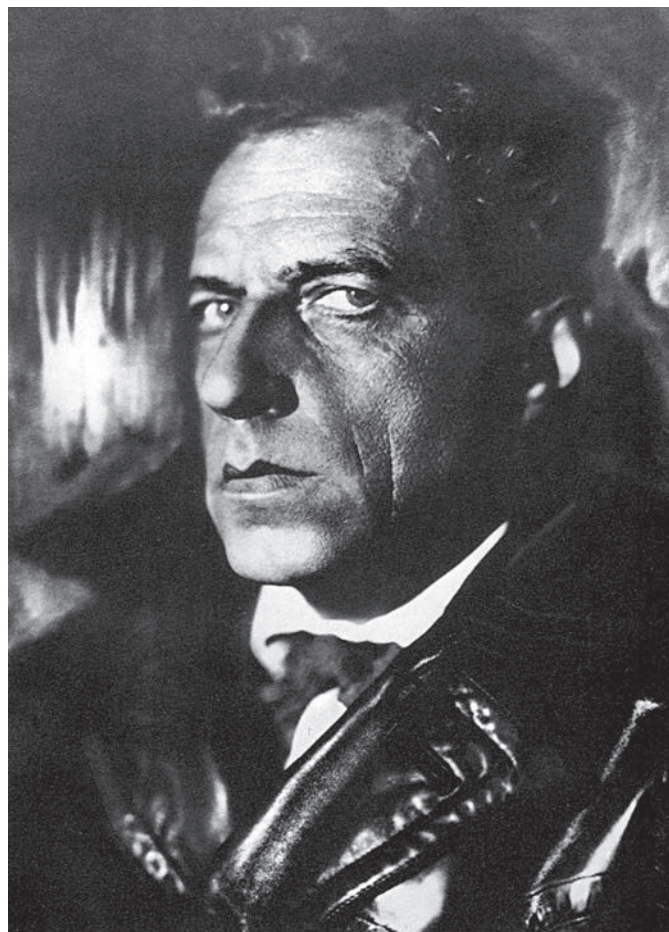
7) Детаљније о вези дионизијске концепције античног театра Вјач. Иванова и театралних експеримената првих година совјетске власти, види: Е. Надточни, “Рођење и смрт тоталног театра”, у: *Плави диван*. Часопис у редакцији Јелене Петровске, 2003, Н2.

8) Сам Мејерхољд, међутим, у својим изјавама о Гордону Крегу скреће пажњу на интерпретацију последњу у том духу, да је “Крег против глумца на сцени, а у корист марионете” (В. Е. Мејерхољд, цитирана дела т. 1, стр. 168). Насупрот томе, као што је више пута истицао Мејерхољд, реч је о телу глумца, о томе како његово тело постаје марионета или, говорећи речима Крега, “надмарионета”.

листа (Вјач. Иванов, А. Скрјабин) или “опште дело” Н. Федорова, већ материјалистичка “политизација уметности” (В. Бењамин), која рачуна на реалну стварност новог човека.⁹⁾ Може се рећи да мејерхољдовска политизација театра, преображај театра у масовну представу, на тај начин мења однос театра и живота да се граница што пролази између њих, брише. “Живот” постаје нешто случајно и необрађено, нешто што још није постало позориште, пребивајући у зони неизражајности. “Театар” је, пак, у сталној експанзији и постаје синтетичан: за њега више нема условних пространства, налик на идеју да за идеалног глумца (“надмарионете”) нема више никаквих унутрашњих доживљаја. Тај мејерхољдовски “театар” ступа у конкуренцију са експанзијом филма, који својом сценичношћу обузима масу људи и, у одређеном смислу, мејерхољдовски “театар” већ је спреман да се поистовети са кинематографом. Није случајно што Сергеј Ејзенштајн, Мејерхољдов ученик, развијајући идеје свог учитеља, управо у филмској уметности проналази отеловљење синтезе уметности, могућност реализације Gesamtkunstwerka. Овде се сједињују уметност и политика, наступају као недељиви и у свом јединству бележе тријумф репрезентације доведене до крајности, до антимииметизма представе, што кроз катарзис постиже литургијичност или јединство које трансцендира.

Што се тиче “психотехнике” Станиславског, дуго времена се интерпретирала управо као техника унутрашњих доживљаја, техника емоција, а не тела. Са тим су у вези многе недоумице у разумевању система Станиславског његових следбеника – чак таквих

.....
9) Одговарајући на прекоре Таирова на рачун антипсихологизма, Мејерхољд пише: “Данашњи нови гледалац (говорим о пролетаријату), највише је способан, како се ми се чини, да се ослободи хипнозе илузиорности, и управо под условом да мора (и ја сам убеђен да хоће) да зна да је пред њим игра, поћи ће у ту игру свесно, јер кроз ту игру ће пожелети да прикаже себе као неког ко учествује у изградњи нове суштине, јер за њега живог (као за новог, у комунизму већ препорођеног, човека) свака театрална суштина је само повод да се, с времена на време, у рефлексној узбудљивости свечано објави радост новог постојања” (В. Е. Мејерхољд, цитирано дело т.2, стр. 46).



Всеволод Мејерхољд

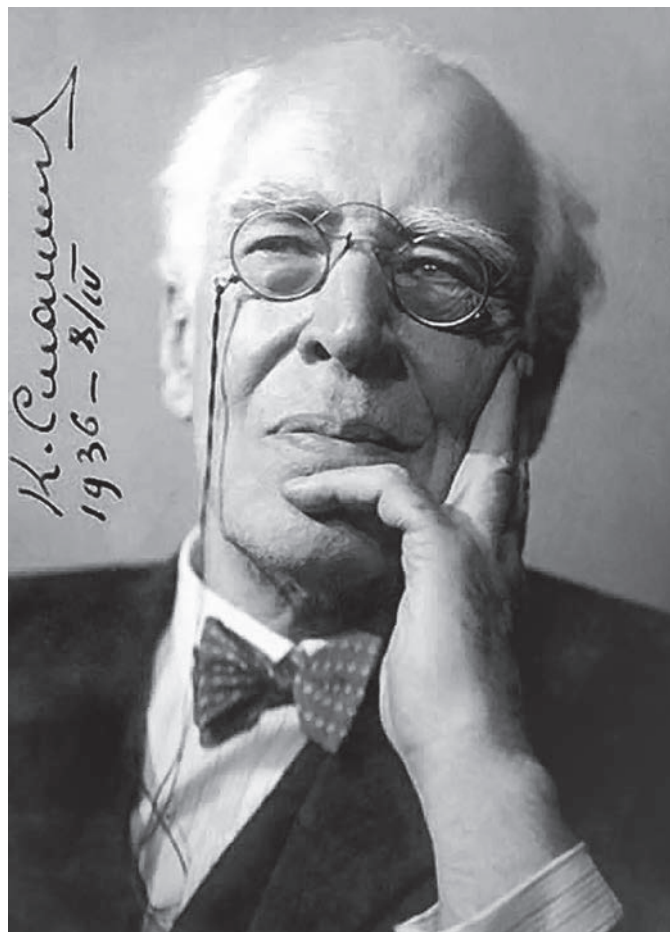


величина као што је, на пример, Михаил Чехов. Заиста, за разлику од отворене антимииметичке биомеханике, психотехника наводи на интерпретацију термина подражавања и имитације, што и чини Михаил Чехов, нивелишући на тај начин онакав радикални експериментални импулс какав је у себи носио систем.

При пажљивој анализи вежби које предлаже Станиславски у књизи *Рад глумца на себи*, и њиховој ауторској интерпретацији, ствара са сасвим другачија слика. Станиславски директно пише да “глумац нашег калибра много више него у другим видовима уметности, мора да се побрине не само о унутрашњем апарату који ствара процес доживљавања већ и о спољашњем телесном апарату који прецизно преноси резултате стваралачког рада над осећајем, тј. његову спољашњу форму реализације”.¹⁰⁾ С обзиром на то да се Станиславски стално служи терминологијом њему савремене психологије, може се чинити да, када он говори о “унутрашњем апарату” или о “процесу доживљавања”, имамо посла са емоционалном сфером, са “душом” која стоји насупрот телу. Ипак, приликом пажљивог читања постаје јасно да “процес доживљавања” није нешто унутрашње, већ управо припада поретку тела, то јест оном спољашњем. Управо он и постаје предмет оне технологије тела коју предлаже редитељ у својству психотехнике. Фактички, глумчево тело, по Станиславском, није физички организам, већ афективно тело. И задатак психотехнике је да научи глумца да комуницира уз помоћ афеката, а не помоћу речи или гестова у којима смо већ сви ми одавно као у клишеу. На тај начин, “спољашња форма реализације” или, другачије речено, глумачка техника представе у систему, нераскидиво је повезана са оним што се појављује као истинско новаторско, са техником доживљавања.

Станиславски покушава да затвори театар на глумцу, при чему, не на глумцу који приказује (подражава), већ на глумцу који производи емоцију. “Глу-

10) К. С. Станиславски, *Рад глумца на себи*, Москва 1938, стр. 51.



Константин Станиславски



мачка емоција није аутентична емоција, није аутентично уметничко доживљавање улоге на сцени. То је вештачко надраживање периферије тела.”¹¹⁾ То није више једноставна глумачка техника која се базира на одређеном скупу глумачких поступака, али то није ни “веродостојно доживљавање”: то доживљавање је преобразено. Другим речима, глумачка емоција могућа је само уколико постоје поступци, али је она сама увек само допуна глумачком поступку. Пажња, усмерена ка тим slabим афективним стањима, која излазе из уобичајених оквира глумачке игре – репрезентације, јесте пажња ка ономе што Станиславски означава као “ја јесам”. Долази се до тога да је сцена неопходни услов разоткривања тих slabих момената.

У ситуацији позоришне сцене управо савлађивање постојања – Станиславски га означава речју “присуство” – јесте главни глумчев задатак. Међутим, проблем је у томе што се присуство које Станиславски фиксира речима “ја јесам” и које је проводник доживљаја, уз велике тешкоће може пронаћи у животу, изван позоришних дасака. Људи, по правилу, не обраћају пажњу на такве моменте у свом свакодневном животу. Свакодневица претпоставља да је наше постојање под влашћу механике свакодневних радњи, под влашћу онога што Станиславски назива “навика” и што практички отклања ефективност ситуације присуства. А она је афективна утолико уколико разара рутину стандардних радњи, поступака, мишљења – свега онога што је уобичајено. Систем је, стога, својеврсна школа пажње ка најслабијим манифестацијама присуства у свету. (То је већ само по себи толико компликовано да чувена реплика Станиславског о томе да је његов систем намењен само талентованим глумцима, добија потпуно другачији смисао: таленат се посматра као таленат откривања суптилне разлике између афекта и емоције, за коју смо већ добро обучени.)

У свом схватању унутрашњих доживљаја и супротно од своје реторике Станиславски је, ако не антипси-

хологичан, попут Мејерхољда, онда сасвим сигурно непсихологичан. Он стално тежи ка томе да од глумца направи психолошки механизам, способан да проналази адекватне форме представе за промењиво и непостојано осећање. “Истина”, по Станиславском, није у исправности подударана са реалношћу, већ у проналажењу позоришних елемената (поступака глумачке игре), који вас терају да поверујете у оно што се дешава, то јест да уз пуну свест о условности сценске радње доживите емоцију, расположење, осећај, или све оно што се описује речима “ја јесам”, тј. ситуацију присуства. То присуство је веродостојније од било какве сличности истини: “Стварање осећаја ‘ја јесам’ на сцени се јавља као резултат жеље за све већом веродостојношћу, све до апсолута”.¹²⁾

Станиславски, на тај начин, уопште није супростављен условности позоришта, већ од ње почиње. Мејерхољд је очигледно потцењивао суптилни анти-натурализам система Станиславског, ког је нервирао присиљена сличност истинитости декорације. Он је маштао о томе да се сасвим одрекне декорације, али сматрао је да је у ситуацији, приближно природној, глумцима лакше да врше познате процедуре “ако би” и “понуђене околности”, провоцирајући емоционално и афективно сећање. Он је сањао и о таквим генијима који би без сценографа, редитеља, без ичије помоћи са стране могли да преносе сву изражајност лика само својом појавом на сцени.

Глумачку игру Станиславски посматра као одређену способност. Игра проналази своју реализацију у телу глумца, телу, које постаје својеврсни екран на коме се емоције и осећања фиксирају у свој својој непостојаности и неодређености, а такође у микропокретима што брзо промичу и око не може да их контролише, но који, ипак, настављају да учествују у комуникацији глумца и гледаоца, глумца и глумца. Ниједно људско око, никакво људско виђење (исувише условљено кул-

11) Ibid, стр. 66–67.

12) Ibid, стр. 316.

турним и психолошким канонима рецепције) не пружа такву могућност. А то значи да, када Станиславски говори о поступку, не треба га разумети формалистички, као форму израза, већ другачије, с обзиром на то да се помоћу таквих поступака уклања изражајност представе (како је направљено), скида се акценат са технике која апелује на правила ишчитавања сценских гестова (шаблона), и открива се присутност у свој њеној неизражајности. Зато би правилније било говорити не о поступцима глумачке игре, већ о поступцима-способностима (Станиславски користи реч “прилагођеност”), то јест не о богатству техничког апарата, већ о богатству афективног сећања које се испољава у непрестаном раду случајне мишићне микроактивности организма, што не доводи до поза и гестова, већ до стања.¹³⁾

Други важан моменат је тај што су за Станиславског поступци позоришне игре, пре свега, однос са другима (приватни случај – “ја” као свој други), а не представљање себе тј. комуникација, не репрезентација. Наравно, у комуникацији учествују и речи, и неискрена извештаченост, и шаблони, но њега занима најпре оно што је иза њих, још тачније, оно што је између њих, у невидљивом пространству прелаза са једног геста који се ишчитава на други, у својеврсном монтажном шаву. Одатле тежња да се ограничи сценска покретљивост глумаца, да се они посаде на столице, да се лише текста, а у вежбама то је чувено седење на рукама.

“На сцени треба гледати, ићи, говорити другачије – боље, нормалније, него у животу, ближе природи: као прво, зато што недостаци, изнешени на светлост рампе, посебно постају приметни, и као друго, зато што ти недостаци утичу и на опште стање глумца на сцени.”¹⁴⁾ Овде одмах привлачи пажњу на први поглед парадоксално супротстављање живота и природе. Шта значи “нормалније него у животу”? У ком сми-

слу је човеков живот “ненормалан” ако га поредимо са природом? Полазећи од свега раније реченог, одговор може бити овакав: у свом свакодневном животу човек је талац стереотипа понашања, он непрестано глуми, непрестано је на сцени, иако то и не примећује; његови поступци и реакције су већ шаблони, он је већ марионета, и ако их вуче са собом на позоришне даске, онда ће се тамо (у светлу рампе) они испољити у свој својој извештачености. Управо тежња да се свакодневни живот подражава на позоришној сцени доводи до “мишићних напрезања”. “Подражавати” у датом случају значи “бити као у животу”, то јест приказивати, представљати. Задатак је, међутим, другачији: бити бољи него у животу, то јест излагати светлости само она стања која се још не тумаче као поступак глумачке игре. То се другачије може назвати случајностима у игри, случајностима у којима се манифестују снаге присуства – или “иситна” у терминологији система. Микроистине постојања не фиксирају тело глумца у моменту њихове појаве, иако касније често оне постају извори сопствених шаблона, то јест за себе проналазе неку форму мишићног памћења, чак и језика мишића. Тај језик се неизбежно појављује, стварајући форму представе, али задатак система је да прикаже могућност изношења све новијих и новијих микропокрета за “упорна осећања”. Зато је неопходно учити од природе (на пример, од мачака), учити како да се опусте мишићи. Само опуштени мишићи омогућују да се испољи случајност, кроз коју ће преживљавање продрети у представу, стварајући ситуацију “ја јесам”.¹⁵⁾

15) Занимљиво је, у вези са тим, упоредити однос према животињи код Станиславског који у њој види пуноћу присуства, што разара условност, и Мејерхољда кога код животиње занима само лепота њених ритмичких покрета: “Глумца, о коме ћемо говорити [...] зваћемо “прекрасна животиња”, што жели да показује своју животињску уметност, своје прелепе покрете, да показује своју окретност, своју лепоту, сјај покрета главом или блистави гест, или блистави скок, или занос, који може да испољи у некаквом прелепом покрету” (В. Е. Мејерхољд, “Предавања. 1918–1919”, Москва, “ОГИ”, 2001, стр. 186).

13) Види: Ibid, стр. 452.

14) Ibid, стр. 214.

Станиславски је добро схватао да идеална глумачка игра коју је он замислио не претпоставља дистанцу: то је игра апсолутне комуникације коју у моменту може да уништи растојање између глумца и гледаоца. Позоришни глумац долази у ситуацију да мора да преувеличава, обраћа пажњу на детаље које гледалац понекад није у стању да примети чак ни из првог реда.

Његова теоријска порука показала се као много радикалнија могућност театра као таквог. У својој теорији глумачке игре он је изашао изван оквира театралности. Гледалац и рампа су за њега постали очигледни фактори који ограничавају. Није случајан настанак Прве студије МХТ, где је редитељ могао да предаје свој систем младим глумцима, а акценат са саме представе премештен је на пробе. Много је више био везан за тај посао, него за режирање представа. Међутим, његова психотехника остала је неуверљива као школа глумачке игре (колико год да су многи глумци себе називали његовим ученицима и настављачима), будући да је изграђена на ефектима који у потпуности нивелишу публику. И питања о томе како унутрашње доживљаје начинити видљивим, не увијајући их у шаблоне представе, и како неизбежно окретање глумца ка шаблонима повезати са таквим стањем које ће натерати гледаоца да се ослободи условности позоришне игре, и даље остају нерешена. Одговор Станиславског (непрекидне свакодневне психотехничке вежбе за откривање нових и нових начина прилагођавања) није довољан за њега самог, који признаје да “техника рађања прилагођавања не обилује средствима”,¹⁶⁾ али ипак “на сцени јарко блеште подсвесна прилагођавања”,¹⁷⁾ док прилагођавања, постигнута путем вежби на пробама (свесна прилагођавања), бледе.

Када се ради о емоционалном памћењу, на пример, онда то није толико повезаност успомена и проживљеног са памћењем, већ и одабир (кадрирање) ус-

16) К. С. Станиславски, цитирана дела, стр. 451.

17) Ibid, стр. 443.

помена, од којих нису све у стању да постану типске или да буду репродуковане. Успомене, понављајући се, изнова и изнова изазивају проживљено – то је основа лика који уноси случајна одступања од шаблона свакодневних радњи и ритуала комуникације.¹⁸⁾ За такве ликове нема гледаоца, јер су сви они ти који одступају, клизе; случајни су – они су оне силе присуства, које се налазе између знакова репрезентације. То су слаби афекти тела: за разлику од трикова биомеханике, на пример, они у позоришту не могу да пронађу начин како да се манифестују. Чак и за “идеалног гледаоца” њих нема довољно. Неопходна је још и усклађеност афеката (серија понављања), њихов одабир који структурира целину, тј. оно што Станиславски одговарајуће назива “лајтмотивом” и “надзадатком”. То је неопходан услов за испољавање лика-доживљаја или лика-сећања уместо лика-представе.¹⁹⁾

Станиславски стално покушава да помери границу сцене са пространства представе (нама датог на конкретној сцени, у светлости рампе, која дели глумца од гледаоца, и чак у телу самог глумца, у његовој гестикалацији или, како би наставио, у визуелним ликовима на које је оријентисано сликарство и донекле филм) у страну унутрашњих доживљаја. При томе Станиславски се труди да ово последње у свом систему максимално депсихологизује, то јест да га лиши “ја” права потпуног владања својим емоцијама. Глумац фактички посредним путем има додир са сопственим емоцијама, кроз психотехнику, понављајући емоције кроз успомене, помоћу телесног (мишићног) сећања. Систем учи не

18) Види: Ibid, стр. 352–353.

19) Станиславски је у том питању близак концепцији лика Анрија Бергсона, коју је Бергсон развијао у књизи *Мајерија и сећање*. За Бергсона лик није “лик нечега”: он није приказивање. Управо су ликови (ликови-афекти, ликови-сећања) материјални, по Бергсону, а не сами предмети. Касније ће Бергсонову теорију ликова искористити Жил Делез у својој концепцији филма предоченој као својеврсни план иманентности савременог постојања (види: Ж. Делез, “Филм”, превод са француског Б. Скуратова, научна редакција и уводни чланак О. Аронсона, Москва, “Ad Marginem”, 2004).

толико глуми, колико унутрашњем доживљају, тј. учи да не будеш толико глумац, колико човек.

То нас доводи до једне од основних идеја Станиславског: кроз позориште ми се (за њега глумци, пре свега) сусрећемо са иманентношћу самог постојања. Другим речима, “сцена” је неопходни елемент нашег свакодневног постојања заједно са другим људима, а уопште не оно место где почиње театар. Театар са његовом театарношћу, али и много више филм са његовом прикривеном театарношћу, приближавају нас “присуству”, када многобројне и обично неприметне случајности свакодневног искуства постају изненада опипљиве и испољавају оне снаге (општи ликови-доживљаја), које формирају “ја” ништа мање него индивидуалне представе. Те снаге откривају искуство хетерогеног заједништва, које се брише индивидуалним “ја”, искуство заједништва-у-лику које се, за разлику од колективног чина који тражи тотални театар, налази у најперцептивнијем апарату нашег тела.²⁰⁾

За Станиславског је изузетно важан моменат у ком се не постаје глумац, већ човек, сингуларно (приватно) биће изван политике репрезентације. У том смислу, он се налази у непомирљивој полемици са Мејерхољдом. Та полемика не тиче се више искључиво проблематике позоришта. Ради се о претензији политике, уметности, културе (снаге репрезентације) да обрише “људско” (афективну комуникацију тела). Тај “универзални” театар, који је замислио Станиславски, за разлику од тоталног театра Мејерхољда, није оријентисан на прелепу представу, већ на тренутачни доживљај што међусобно повезује људе јаче него било које социјално и политичко једињење, него било која уметност.

20) Занимљиво је да тридесетих година антагониста Станиславског Сергеј Ејзенштајн, прочитавши енглеску варијанту тада још на руском језику необјављене књиге Станиславског *Рађ глумца на себи* (An Actor's Prepara. Elizabeth Reynolds Hargood, trans.), налази неочекивано продуктивно за своју теорију рецепције поређење система Станиславског са духовним вежбама Игнатија Лојоле (види: С. М. Ејзенштајн, *Станиславски и Лојола*, у: Библиографске забелешке, 2000, Н 47).

Све то добро илуструје једна епизода коју је испричао сам Мејерхољд. “Једном смо З. Н. Рајх и ја кренули у Художествени театар да погледамо *Две сиротице*. Станиславски је сазнао да смо у позоришту, и после прве паузе дошао је и сео са нама. Зинаида Николајевна, са њој својственом директношћу, питала је К. С. зашто Художествени театар поставља такве драме. Станиславски јој је одговорио да му је била потребна мелодрама како би излечио болесне глумце. Показао је на једног глумца и рекао: “Ево, погледајте, овај глумац је увек патио од раштимоване гестикације, а сад ће говорити дугачки монолог и неће направити ни један једини сувишни покрет...” Но глумац, почевши монолог, није изговорио још ни две фразе, и већ је почео да маше рукама. К. С. је само клонуо главом... Како сам га у том тренутку разумео!”²¹⁾ Благ тон Мејерхољда тиче се уметности сцене. Сценски “неуспех” Станиславског, ипак, изгледа сасвим другачије ако се пође из основа његовог система: он преферира случајни моменат манифестације живота целокупној естетици представе, афект у односу на глумачку технику, човека у односу на глумца. У већој или мањој мери он је осуђен на неуспех, али тај неуспех је тражен, јер је систем Станиславског, негирајући унутар себе театар представа, окренут ка астетичким комуникативним типовима којима се уметност у то доба тек приближавала.



Преузето из: *Русская антропологическая школа*. Труды. Вып. 4/1. М.: РГГУ, 2007, ц. 410–423.

21) Мејерхољд говори. “Забелешке 1934–1939”, у: А.Гладков, “Мејерхољд”, Т2, Москва, “СТД”, 1990, стр. 323.

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Шта се штампа, шта се игра, 2003–2006.

Године преокрета

У претходна два текста желела сам, поредећи наслове штампаних драма са насловима драма које су изведене у позориштима, да схватим како драмски текстови угледају светлост позорнице. Метод који сам у прва два текста користила био је да упоредим наслове који су објављени у *Годишњаку* Стеријиног позорја са информацијама доступним у електронском каталогу Народне библиотеке Србије. Након дужег размишљања и истраживања дошла сам до закључка да то није довољно за обрађивање периода 2003–2006. Тих година у српској драматургији догодио се преокрет чије резултате *Годишњак* и каталог у каснијим годинама детектују, али чији почетак за њих остаје невидљив. Две највеће и најстарије позоришне институције у Србији – Народно позориште Београд и Српско народно позориште Нови Сад покрећу два слична пројекта са циљем да подстакну настанак и развој савремене српске драматургије – Нова Драма – НАДА и Невиност – Пројекат Три.

Народно позориште покренуло је 2002. пројект Нова Драма са циљем да се подстакне, стимулише, промовише и негује савремено писање за позориште

и да се истраже, провере и примене нови методи у припремању представа и то, пре свега, у делу који се тиче сарадње драмског писца и редитеља у раду на тексту драме. Идеја је била да се писац поново стави у жижку позоришног стварања насупрот све раширењем моделу тзв. редитељског позоришта. Уметници окупљени око пројекта Нова Драма повезали су се са сличним пројектима у другим европским позориштима. Тако је успостављена сарадња са Royal National Theatre Studiom и Royal Court Theatre International Departmentом и организовано јавно читање савремених британских драма, а, затим и нових драма тада младих нових драмских писаца. У пројекту су учествовали бројни млади писци: Марија Караклајић, Филип Вујошевић, Миомир Петровић, Марија Стојановић, Јелена Кајго, Угљеша Шајтинац, Федор Шили, Душан Спасојевић, Маја Пелевић, Милена Богавац и други. Идеја је била да то буде место где ће драмски писци моћи увек да дођу, размене мишљења са другим позоришним ствараоцима и да на тај начин почне да се превазилази осећај да је позориште “затворено” за писца. Програм Нова Драма – НАДА у Народном по-

зоришту водио је тадашњи драматург овог позоришта Милош Кречковић, а помагао му је Милан Говедарица. Пројекат је завршен током 2005. године.

Српско народно позориште започиње Невиност – Пројекат Три током позоришне сезоне 2003/04. Покретачи су Жанко Томић и Александар Милосављевић, а драматург на пројекту је Угљеша Шајтинац, драматург СНП-а од марта 2003. до средине 2005. Пројекат се састојао од припреме и реализације три позоришне представе: *Зуби* Александра Новаковића у режији Предрага Штрпца, *Сијурна кућа* Марије Стојановић у режији Жанка Томића и *Коме верујеште* Јелене Ђорђевић у режији Даријана Михајловића. У припремној фази направљена је аудиција за младе глумце који су тек изашли са Академије уметности у Новом Саду и путем овог пројекта укључили су се у рад СНП-а. Све три представе су на репертоару СНП-а игрane у заједничким блоковима. Организован је и једнонедељни позоришни фестивал на коме је промовисана књига у којој су објављене све три драме са дневницима проба и редитељским и драматуршким белешкама. Организовани су и разговори о представама и савременој српској драми у контексту европске драматургије, представљена је катедра за драматургију ФДУ и пројекат Нова Драма. Књига је, иначе, објављена без ЦИП-а и ИСБН броја, тако да не постоји у бази података Народне библиотеке. Представе постоје у попису *Годишњака* Стеријиног позорја, али није наглашено да су део једног пројекта. *Коме верујеште* још увек је на репертоару, а представа је учествовала и на Стеријиним позорју 2004. године. Пројекат се у проширеном облику наставља и наредне позоришне сезоне. Уметнички директор СНП-а тада је био Александар Милосављевић, уметнички координатор пројекта је Борис Лијешевић, а драматург је Угљеша Шајтинац. Сада се реализује пет нових драмских текстова: *Преиштерано наследство* Владимира Паскаљевића, *The grateful alive* Весне Радовановић, *Животи у пробу* Љубинке Стојановић, *Пољуби сјај угаслих звезда* Драгана Станковића и

Кварна карма Ивана Правдића. Новост у пројекту је што драмске текстове постављају студенти мултимедијалне режије Академије уметности у Новом Саду. Пројекат је представљен на јубиларном 50. Стеријиним позорју, поново је штампана књига (без ЦИП-а и ИСБН броја), представе су игрane на редовном позоришном репертоару (у *Годишњаку* је наглашено да су део истог пројекта), организовани су разговори... Наредне године цео пројекат Три био је посвећен Стерији. Идеја је била да сва три ансамбла узму учешће у пројекту. Наручена је и изведена драма *Наход Симеон* Милене Марковић у режији Томија Јанежича. Представа је рађена у копродукцији са Стеријиним позорјем. Наредне године (2007) учествовала је у такмичарском делу фестивала и добила седам Стеријиних награда (укључујући и награду за савремену драму). Поред представе, премијерно је изведена и опера *Покондирена шиква* Миховила Логара. Трећи планиран пројекат била је плесна представа *Рогољуйци*, коју је требало да креира Соња Вукићевић. Међутим, *Рогољуйци* су реализовани коју годину касније као драмска представа Соње Вукићевић. Пројекат Невиност – Пројекат Три никада није званично престао да постоји.

С обзиром на простор који сам у тексту посветила овим пројектима изгледа као да су они имали огромну важност за тадашњи позоришни живот. Међутим, можда је то само наш садашњи утисак – позоришни живот ишао је својим током. У периоду од 2003. до 2006. године играју се писци који су промоцију доживели седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година 20. века: Душан Ковачевић, Небојша Ромчевић, Стеван Копривица, Игор Бојовић, Биљана Србљановић, Горан Марковић, Љубомир Ршумовић, Радослав Дорић, Синиша Ковачевић, Вида Огњеновић, Александра Гловацки, Тодe Николетић, Петар Грујичић, Ивана Димић, Сања Домазет, Радослав Павловић, Александар Ђаја, Милош Кречковић, Мирјана Ојданић, Милош Николић, Жељко Хубач, Ђорђе Милосављевић, Војислав Са-

вић... Независно од наведених пројеката појављују се тада нови писци нпр. Димитрије Војнов итд.

У ове четири године Биљана Србљановић три пута је добила Стеријину награду за најбољи драмски текст – *Суиермаркеџ* (2003), *Америка, Друџи гео* (2004), *Скакавици* (2006). Ове драме извођене су широм Европе, а у Србији су их углавном играли ЈДП (*Суиермаркеџ*, *Скакавици*) и Атеље 212 (*Америка, Друџи гео*). Све наведене драме у овом периоду штампане су и појединачно и у збирци. Ако бисмо размишљали о томе који писац је обележио ове четири године, онда је то свакако списатељица Биљана Србљановић. У ове четири године када није добила Стеријину награду (2005), ову награду добио је Угљеша Шајтинац за *Хадерсфилд*.

Треба истаћи да су у овом периоду дела Јована Христића, Слободна Селенића и Борислава Пекића постхумно доживела и штампање и извођење на српским сценама. Посебно је значајно штампање збирке драма Борислава Пекића *Роботи и сабласи: избор из необјављених драма* (Нови Сад: Соларис, 2006, избор и поговор Светислав Јованов) зато што нам пружа увид у до тада необјављене драме овог значајног писца. Штета је што овај пут нису имала и дела Радивоја Лоле Ђукића и Вељка Радовића. Њихове драме такође су штампане али, на жалост, не и извођене.

У овом периоду савремене драме редовно објављује часопис *Сцена*, а повремено и часопис *Театрон*. Удружење драмских писаца Србије за четири године објављује фантастичних 14 књига са по пет-шест драмских текстова у свакој. Сопствене збирке драма објављује више писаца. Нека ми не буде замерено

што ћу навести само неке: Душан Ковачевић, Милена Марковић, Мирјана Бобић-Мојсиловић, Ђорђе Милосављевић, Милорад Павић, Милош Николић, Милан Ђоковић, Исидора Бјелица, Зорица Јевремовић, Радослав Дорић, Миладин Шеварлић, Радосав Стојановић, Зоран Божовић... Године 2006. објављене су и једночинке прве генерације студената драматургије Академије уметности у Бањалуци у класи професорке Маје Волк. У овој збирци нашли су се и студентски радови два драматурга који ће касније привући пажњу јавности – Марио Ђулум и Радмила Смиљанић. Мирослав Јокић и Звонимир Костић објавили су *Анџолоџију српске радио драме, 1939–2003*, а Воја Донић објавио је радио драме за децу. Позоришту за децу посвећено је неколико издања: *Сћара слика на зиду: избор грамских текстова за децу* (приредила Нада Јанковић, издавач Merlin company), *Мала школска џозорница: избор џозорних комада* (уредник Миленко Филиповић, издавач Епоха) и *Учионица џозорница* (издање Нове школе), као и збирка драма за децу писаца Саве Шкробића, Роберта Такарича и Драгана Лукића. Подвлачење црте над овим периодом је збирка драма коју је Стеријино позорје објавило 2006. – *Предсмртна младосћ: анџолоџија најновије српске драме, 1995–2005*. (први део; приређивачи Весна Језеркић, Светислав Јованов) у којој су штампане драме *Београдска трилогија* Биљане Србљановић, *Павиљони* Милене Марковић, *North Force* Милене Богавац, *Велика бела завера* Димитрија Војнова, *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца, *Халфлајф* Филипа Вујошевића и *Поморанџина кора* Маје Пелевић.



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 > Адам Нинковић

Албер Ками (1913–1960), сто година од рођења

Албер Ками и позориште

Приредила > Александра Коларић

[...] **А**ко би се тражило нешто без чега није могао Ками писац, онда је то позориште. У ТВ емисији 12. маја 1959. Ками је говорио о теми: *Зашто правим позориште?* (Текст који ће говорити унапред је припремио, тако рећи научио напамет и “одглумио”.) Ками је, на само њему својствен начин, једноставно, искрено и сажето констатовао: “Једноставно зато јер је позоришна сцена једна од оних тачака у овом свету на којој сам срећан.”¹⁾ Али, овај хуманиста није егостички срећан... Писац, редитељ и глумац, Ками говори да је у бављењу позориштем срећан, и то дуготрајно: “Супротно неким другим, ако је могуће тако рећи, срећама, ова траје већ више од двадесет година, и мислим да без ње, чак и ако бих хтео, више не могу. Давно, 1936, окупио сам дружину и у једном јефтиним локалу у Алжиру правио сам представе по текстовима таквих аутора као што су Малро, Есхил, Достојевски и слични. Двадесет три године касније поставио сам на сцену *Зле духе* тог истог Достојевског. И сам сам се чудило тој реткој верности или, ако вам се више допада, трајној затрованости, па сам покушао да пронађем у себи узроке ове врлине – или слабости. Нашао сам две врсте разлога. Једна

1) Albert Camus, “Zašto se bavim kazalištem”, *Književna smotra*, Zagreb, br. 37/1980, стр. 3.



Албер Ками

врста потиче из моје природе, а она друга произлази из природе позоришта.”²⁾ Ками сматра да није могао подносити славу познатог писца и трпети наметљивост јавности, те је “бежао” у позориште, у свој “манастир”, о којем са заносом каже: “Сва узбуђења спољног света замиру подно његових зидина, а унутар посвећене дворане једна марљива заједница искушеника, утонула у једну једину медитацију, окренута једном једином циљу, припрема се за свету мису коју ће први пут служити оне знамените вечери.”³⁾

Други разлог Камијеве љубави према позоришту јесу – позоришни људи. О њима Ками, сходно непрекидној наклоњености морализму, каже: “У томе смо углавном пуни врлина, наравно из пукe нужде, што је једини начин бивствовања... Оно што хоћу да кажем, без обзира на њихове врлине и мане, ја волим друштво позоришараца више него друштво интелектуалаца, друштво својих колега писаца... У друштву интелектуалаца, не знам зашто, увек имам осећај да непрестано морам да се извињавам. Без престанка имам осећај да кршим нека од племенских правила... На даскама позорнице, напротив, осећам се веома природно, и не помишљам на то да ли јесам или нисам природан, и са сарадницима делим радости и јаде заједничког посла. То се зове, претпостављам, другарство, оно које је најближе, рецимо, ратном другарству. Ту врсту другарства сам изгубио, на пример, када сам напустио оне новине које смо заједно правили, и то сам пронашао, поново, када сам се вратио у позориште.”⁴⁾

Мада је свестан да и позоришни људи (глумци, редитељи и др.) имају своје слабости, Ками у њиховом заједничком послу види солидарност и друге значајке на основу којих добре позоришне “дружине” могу бити “обрасци” за добро друштво уопште. Склон филозофском размишљању, овај заљубљеник у позориште

2) Исто.

3) Исто, стр. 4.

4) Исто.

често нађе повод да каже понешто о друштву и човеку уопште... “Редитељу су потребни глумци, а њима је потребан он. Ако је ова узајамна зависност – понизна и добре воље, а то двоје иду заједно – прихваћена, онда она чини темељ солидарности заната и материјално отелотворује другарство свакодневице. Овде смо сви везани једни за друге, али при том нико не престаје да буде слободан. Није баш рђава формула друштва будућности, зар не?”⁵⁾ Ками је у бављењу позориштем пронашао добру могућност да избегне апстрактност у уметности, у књижевности. На примеру позоришне представе добро је осетио шта значи целовитост уметничког дела, у којем је сваки део – детаљ чак – значајан, функционалан. О томе сликовито каже: “Волим овај занат који захтева да истовремено имам у виду психологију протагониста, место једне стоне лампе или саксије на сцени, текстуру материјала и тежину или лакоћу сандука који треба унети на сцену.”⁶⁾

Насупрот писцима који супротстављају књижевност и позориште, сматрају да позоришни захтеви ограничавају, спутавају књижевност, Ками – истински стваралац – не мисли тако. Бабио се разним пословима, али никад на штету књижевности. Напротив, у тим “другим” активностима налазио је “храну” за себе као писца. “Слутим – ако бих се једном помирио с тим да будем само писац – да бих можда и престао да пишем.”⁷⁾ И будући да је то тако, позориште му никако није могло сметати. “За мене је позориште жанр књижевности највишег ранга, у сваком случају најуниверзалнији.”⁸⁾

У писању за позориште Ками је видео могућност да се створи уметност коју ће прихватити најшири слојеви друштва: “Од оног тренутка, међутим, кад аутору пође за руком да веома једноставно проговори, али да при том у свом предмету остане на највишем

5) Исто.

6) Исто.

7) Исто, стр. 5.

8) Исто.

Ансамбл Народног позоришта “Бора Станковић” Врање поставио је *Несиоразум* 2003. године, у режији Радослава Радивојевића.

нивоу, он ће да настави најбоље традиције уметности и да у гледалишту обједини, у истој емоцији или у истом смеху, све слојеве и све духове. Али, будимо праведни: то успева само највећима.”⁹⁾

Међутим, сам текст није довољан. Њему су потребни одговарајућа режија, сценографија, глума, целокупна изведба позоришне представе. Ками каже: “Ја заправо верујем у тоталну представу коју је измислио, инспирисао и уобличио један те исти дух, написао и на сцену поставио исти човек – то омогућава јединство одлучујућих елемената представе, звука, стила и ритма.”¹⁰⁾ Исповедајући љубав према позоришту, овај луцидни мислилац и стваралац изрекао је и значајне истине о позоришној уметности. Том приликом није могао да прећути оно што ту уметност угрожава. Мада је прошло више од двадесет година од тада, његове речи су сасвим актуелне. “Овај тежак занат угрожен је данас властитом племенитошћу. Непрекидни раст трошкова продукције, бирократизација струке, струковних тела, полако, али неумитно, гурају приватна позоришта у правцу најгоре комерцијале.”¹¹⁾ [...]

Албер Ками као драмски писац

Камијево филозофско-литерарно дело је оригинална и кохерентна целина, мада је остало недовршено због ауторове преране смрти. Камијево дело, као и сва дела тзв. велике књижевности, карактерише се слојевитошћу, вишедимензионалношћу. Једна од зна-

9) Исто.

10) Исто.

11) Исто.

чајних димензија је управо драмска. Она није садржана само у чињеници да је Ками био и драмски писац већ, пре свега, у свеопштој “драматичности” његових тема, идеја, мотива, садржаја који чине грађу ауторових есеја, романа, приповедака, полемичких и других текстова.

Како је наша тема Ками и позориште, у центру пажње биће Ками као драмски писац. Говорићемо о његове четири драме: *Калигула*, *Несиоразум*, *Ојсадном сћању* и *Праведници*.

Општа карактеристика ових драма јесте то што следе Камијеву мисао о свету и човеку. Ту мисао најсвеобухватније изражавају Камијеве категорије *ајсурд* и *побуна*. И док се у *Калигули* и *Несиоразуму* “приказују” идеје апсурда, у *Ојсадном сћању* и *Праведницима* “на сцени” је идеја побуне. Ками је о свакој од ових идеја написао и по један велики есеј (*Мии о Сизифу* о апсурду и *Побуњени човек* о побуни), те по један роман (*Сћранац* о апсурду и *Куја* о побуни).

“Калигула” – драма о апсурдном владару

Следећи Камијеву мисао о апсурду, можемо рећи да је *Калигула* драма, и то трагедија,¹²⁾ у којој је личност жртва неуспелог покушаја превладавања апсурдности људске судбине, јер је покушај изведен нехуманим средствима.

Калигула, литерарни лик који представља апсурдног човека у специфичном светлу. Појмио је и раздор између човекове стварности и тежње да та стварност добије облик који захтева носталгија за апсолутним, вечним, смисаоним. Калигула је сажето изрекао суштину човекове драме: “Људи умиру, они нису срећни!”¹³⁾

Калигулина лична несрећа – смрт сестре која му је била и љубавница (својеврстан апсурд!), само је непосредни повод да овај апсурдни владар снажно појми

12) Пишући недавно о драмама Албера Камија, Слободан Селенић каже да четири Камијеве драме Треба схватити као покушај заснивања модерне трагедије (*Књижевност*, Београд, бр. 2/1981, стр. 238).

13) А. К., О. Д., књ. IV, стр. 19.

Српско народно позориште 2007. доноси ново виђење исте драме, у режији Радослава Миленковића. “Снажан сценски догађај који удара ниско и тако постиже ефекат можда тражен и од самог Камија: да бар болом преобрази оно што се преобразити (не) може.”

људску немоћ према смрти и схвати колико је апсурдан човеков живот.

С таквом судбином није могао да се помири. Није му било довољно да исцрпе “поље могућег”, већ је пожелео немогуће. Та жеља резултат је тескобног размишљања о човековим ограничењима и непомирљивости с њима.

Жеља за немогућим одвојила је Калигулу од друштва којем је био владар. Одбацује конвенционалне начине схватања људског живота и његових вредности. Пошто као владар располаже великом моћи, Калигула изражава свој протест против апсурдне судбине на изузетно моћан начин. Жели измену читавог универзума, уз потпуну равнодушност према жртвама. Тако прекорачује границе човекове слободе у друштвеној заједници и изазива гнев друштва. И сам постаје свестан тога. “Нисам кренуо путем којим би требало и нигде не могу стићи. Моја слобода није она права.”¹⁴⁾

Калигулином страшћу за немогућим и судбином да буде убијен, Ками пластично показује како завршава личност која апсурдну судбину жели да савлада недозвољеним средствима. Калигула, са својим страстима и идеалима, супротан је Мерсоу, па и Сизифу. Јер: Док Мерсо и Сизиф траже очување људских вредности без напада на друге људе, Калигула не бира средства. Мерсо је умро за своју истину, а Сизиф у отпору према боговима не користи друге људе као средство за свој циљ; други нису његове жртве.

14) Исто, стр. 113.

Драма *Калигула* може бити схваћена и као алегорија на фашизам, нацизам, посебно на Хитлера. У време настанка (1939), то је дело о живој савремености Европе у време успона фашизма и његовог главног фантома – Хитлера.

Калигула представља и стање духа који је констатовао да нема бога и пожелео да га замени. Труди се да постане бог, као владар безобзирно поступа с поданицима. У почетку изгледа да му је моћ неограничена и да је исто што и бог. Калигула ипак не може постићи немогуће. Узалуд жели да има Месец, да буде бесмртан, да потпуно преобрази свет. Кад то схвати, постаје касно. Превише је огрезао у неделима. Све то води га до лудила и – смрти. Бива убијен. [...] Калигула је имао смртни сукоб са људима с којима је требало да живи.

“Неспоразум”

– кобни сукоби апсурдних егзистенција

И драма *Неспоразум* написана је у духу апсурда. Њену мрачну атмосферу и трагички карактер условиле су [...] и друштвене околности у којима је настала. Реч је о фашистичкој окупацији Европе, времену угрожених перспектива и најминималнијих облика хуманизма.

Сама фабула такође је апсурдна: Један човек (Јан) враћа се кући након дугогодишњег боравка у туђини, где се обогатио. Жели да повратком и богатством усрећи мајку, сестру, себе и своју вереницу... Лажно се представи мајци и сестри, и изјави да жели само да преноћи у њиховој крчми. Хтео је да изблиза упозна њихов бедни живот, да би увећао њихову радост кад им се открије. Али, мајка и сестра, иначе починитељке бројних злочина, убијају га током ноћи да би узеле његово богатство. И оне траже срећан живот и сматрају да је основни услов за то да се обогате. Мајка је резигнирана, више јој није ни до чега, али пристаје уз кћерку да би јој помогла. Јанова вереница открива злочин и право стање ствари, што одводи у смрт и мајку и кћерку. Врхунац апсурда у овој трагедији је-

Године 2011. београдско Народно позориште поставља *Несиоразум* у режији Вељка Мићуновића. “Хедонизам, анархизам, микроотпор сред рецесије либералног капитализма... или напросто привиђење слободе, или сурова и инфантилна егзекуција сна о срећи”.

сте чињеница да све личности теже за што потпунијом срећом, а доживљавају потпуну несрећу.

[...] Посебно је интересантан лик мајке кад се упореди са ликом Мерсоа из *Стираница*: “Чудна духовна обамрлост зближава Мерсоа у роману и мајку у комеди. У ствари, они су обоје мртви много пре него што ће им бити ускраћени животи.”¹⁵⁾ Апатичност и резигнираност избијају из њих на сваком кораку. То се најбоље огледа у самом доживљају смрти ближњих. Исту чудну равнодушност испољава Мерсо кад сазна за смрт мајке, као и мајка у драми кад сазна да је убила сина. То су личности које немају устаљени друштвени начин доживљавања и вредновања, макар да је у питању и смрт најближег. За њих је све апсурдно, безвредно. Догађаји, евентуално, могу бити само занимљиви.

Остале личности драме карактерише много већи активизам. Па ипак, све завршавају трагично у свету немогуће људске комуникације и непостојања услова за срећу. Ками тиме изражава... усамљеност човека у свету пуном фаталних неспоразума. Слика отуђеног света и отуђених личности, посредством идеје апсурда... у овој драми је максимално наглашена.

На плану развоја Камијевих идеја о свету и човеку, у светлу категорије апсурда, *Несиоразум* и *Калијула* не доносе битне новине у односу на капитална Камијева дела о апсурду: *Миш о Сизифу* и *Стираница*.

15) А. Хозенпуд, “Драматургија Албера Камија”, *Позоришше*, Тузла, бр. 1–2/1975, стр. 52.

“Опсадно стање”

– побуна против тоталитаризма

У *Опсадном стању* Ками третира идеју побуне. На идејном плану драма је сродна *Кути*. У оба дела Ками настоји да обликује морал солидарности ради смањења зла у људској стварности, али уз свест о немогућности постизања идеалног добра. *Кути* и *Опсадно стање* у одређеној мери пропагирају морал и стил живота наговештен већ код *Сизифа*. Ова дела, заједно с *Побуњеним човеком* и драмом *Праведници*, представљају и померање акцента Камијеве филозофске мисли с аксиолошке проблематике о вредности живота, изложене у делима из фазе апсурда (*Стираница*, *Миш о Сизифу*, *Калијула*, *Несиоразум*), на етичку проблематику о начину живота у људској заједници. Овим померањем Ками није потпуно напустио подручје апсурда, већ је ставио акценат на истраживање најбољег начина друштвеног живота у њему...

Ками првенствено указује на друштвена зла која угрожавају човека у друштву и негирају вредност људске заједнице, као и самог човека. Једно од таквих зала је тоталитаризам. [...] Јунаци драме, грађани шпанског градића, у овој алегоријској драми суочени су с бруталним механизмом тоталитаристичког друштвеног система који максимално располаже средствима за уништење људи. Врхунац зла представљен је у лику човека који персонификује кугу (личност се и зове Куга) [...]

Главни посао Куге је систематско уништавање људи, јер: “Живот завређује смрт: човек је дрво од којег се праве ломаче”.¹⁶⁾ Куга недвосмислено саопштава људима своју моћ и намере: “Ја владам, то је чињеница, то је, дакле, и право. Али то је право о коме се не расправља... ја владам на свој начин и било би тачније рећи да делујем... Почевши од данас, уредно ћете умирати. Досад, умирали сте... помало случајно, произвољно...

16) А. К., О. Д., књ. IV, стр. 192.

Да, умирали сте лоше... Али, срећом, овај ће се неред средити. Иста смрт за сваког, и то према лепом реду једне листе... Бићете у статистици и ви ћете, коначно, служити нечему.¹⁷⁾ [...] Ирационални режим заводи администрацију која спречава свако људско деловање противно систему. Слика апсолутно деструктивног ни-хилизма. Једна личност драме – Нада: персонифика-ција таквог нихилизма – обраћа се људима. “Збогом, врли људи, и сами ћете једном видети да се не може добро живети кад се схвати да је човек ништа и да је Божје лице ужасно.”¹⁸⁾

[...] Ако нема доброг бога, ни спаса у вери у бу-дућност, људи ће покушати сами, бар неки од њих, да се супротставе ирационалном владару и његовом праву да потпуно располаже њиховим животима. Најхрабрији међу њима (Дијего) диже се против тоталитаризма у име морала, људскости: “Ниједан човек нема толико врлина да би му се могла предати потпуна власт.”¹⁹⁾ Дијего осуђује насиље, убиства у име правде током исто-рије. Захтева право на живот, на љубав. Његова лич-ност је разапета између убеђења о оправданости так-вог захтева и сазнања о тоталном порицању људских права. У таквом апсурдном стању Дијего се не понаша као Мерсо или други индивидуалисти у доживљају и савладавању апсурда. Спреман је на највеће моралне подвиге, па и жртвовање свог живота. У име солидар-ности с људима који су, као и он, жртве терора, у циљу њиховог активирања на отпор, одбија понуђену слободу за њега самог. Будући да остаје усамљени бунтовник, Дијего гине као јалова жртва.

Ками показује немоћ индивидуалне побуне. По томе се ово дело на идејном плану разликује од романа *Куџа* у којем се људи солидарно супротстављају злу. [...] Индивидуални сукоб са светом и колективна потчиње-ност злу воде истој трагици – уништењу човека. [...]

17) Исто, стр. 227.

18) Исто, стр. 300.

19) Исто, стр. 291.

“Праведници”

– моралне дилеме револуционара

Камијева идеја побуне нашла је најнепосреднији израз у драми *Праведници*. У том смислу ова драма има чвршћу везу с *Побуњеним човеком* него *Куџа* и *Ојсаг-но стиање*. *Праведници* расправљају директно о морал-ној страни револуције у духу ауторове идеје побуне. Драма је Камијев покушај да у стварном животу, умет-нички приказаном, практично покаже изопачења ре-волуције која тежи за тоталном изменом стварности, губи меру коју јој налаже побуна. *Праведници* разма-трају питање односа правде као вечног људског идеала и људског бића праведника – личности која се бори за остварење тога идеала. Реч је о односу идеје (правде) и стварности (у којој постоји неправда), те о усагла-шавању идеје и стварности.

[...] Јунаци *Праведника* се питају да ли се у име постизања апсолутно племенитог циља могу користи-ти сва расположива средства, укључујући и насиље, убиство, жртвовање невиних, на пример деце. Драма почиње конфликтом између њених главних јунака у вези с односом циља револуције и средстава. Конфликт се отклања, делимично и привремено, тако што јунаци закључују (у ствари, умирују своју савест) да као рево-луционари не убијају *некога*, већ *нешто*, не убијају *љу-де*, већ *силнике*, нису против *ејзисџениције*, већ против *јојма*. Реч је о руским револуционарима-терористима из 1905. године који организују убиство великог кне-за, под изговором да нису против њега као човека, већ против друштва и власти које он репрезентује.

Током драме ипак траје дилема у вези с питањем да ли је оправдано борити се за хумани циљ средствима која се, строго етички гледано у духу Камијеве фило-зофије побуне, искључују самом природом тог циља. Управо је у томе главна идејна вредност драме – њена филозофија: разматра један од најнеуралгичнијих мо-мената савременог света који одражава читаву његову трагику, а то је: *избор хуманих средстава за остваривање*

хуманих циљева. Главни јунаци “задојени” су идејом револуције која треба радикално да измени људско друштво... У избору средстава они се разликују. Две главне личности су уједно и два екстрема у схватању средстава за извођење револуције. Једна од њих (Степан) схвата револуцију као крвни сукоб ради рушења друштвеног поретка и свега што се револуционарима супротстави; друга (Каљајев) не жели револуцију по цену негације и жртвовања човека, поготово невиног. За Степана “слобода је робија докле год на Земљи постоји ма и један једини човек који није слободан”.²⁰⁾ Више воли слободу свих и правду за све него сам живот. Каљајев се с њим слаже само делимично. “Револуција, наравно! Али револуција због живота, да би живот добио шансу.”²¹⁾

За остварење револуционарног идеала Степан има само једно средство – насиље. “Само је бомба револуционарна”,²²⁾ каже он. Степан потпуно негира постојећу људску стварност; нихилист је типа Нечајева: “Ништа није забрањено што може служити нашој ствари.”²³⁾ Каљајев не може да прихвати такву идеологију револуције: “Ја волим оне који данас живе на истој земљи на којој и ја... А за неку далеку земљу у коју нисам сигуран нећу да ударам на своју браћу.”²⁴⁾

Степан из атеизма извлачи закључак о неопходности постизања идеалне правде. “Нама који не верујемо у Бога потребна је потпуна правда.”²⁵⁾ Каљајев у таквим захтевима и средствима... види опасност за још већу неправду. Њега раздира морална дилема избора средстава. “Али из твојих речи видим да се понавља сил-

20) Исто, стр. 207.

21) Исто, стр. 321.

22) Исто, стр. 309.

23) Исто, стр. 337.

24) Исто, стр. 321.

25) Исто, стр. 337.

ништво што ће, буде ли икада успостављено, створити од мене убицу, док ја покушавам бити праведник.”²⁶⁾

Каљајев прихвата идеју револуције јер уочава неправду у постојећем друштву, али као морални чистунац, будући носилац Камијеве идеје побуне, не може да се сложи с одобравањем смрти других уз истовремено очување свог живота. За њега је то неправда. “Умрети за идеју једини је начин да се буде на висини идеје.”²⁷⁾ Овај праведник ће то и остварити. Због идеје револуције убиће великог кнеза, али ће због идеје правде (за коју сматра да мора бити есенцијални део садржаја идеје револуције) и за себе захтевати смрт. И добиће је!

Логика руских анархиста из 1905, уметнички транспонована у драми *Праведници*, за филозофа побуне има значење типичне логике револуционара који свој захтев за апсолутном – идеалном људском заједницом – терају до краја. Према тој логици, неправда, зло, порок морају се до краја искоренити по цену неограниченог броја људских жртава. Да би служио таквој идеји, револуционар мора да убија. Пошто је револуција схваћена као апсолут, револуционар је постао средство, њен слуга. Мора не само убијати већ, чим затреба, дати и свој живот. Убиство као револуционарни принцип прихвата и за себе. На тај начин, према идејама *Побуњеног човека* и *Праведника*, револуција се претвара у своју супротност: од захтева за праведним животом, постаје сила која уништава живот.

Морализам као суштинска карактеристика Камијеве филозофије у целини, постојеће у њеној другој фази (фази побуне), дошао је у есеју “Побуњени човек” до своје јуној теоријској, а у драми “Праведници” до јуној уметничкој израза. То је постигнуто разматрањем проблема убиства. А убиство је, за Камија, с правом, прворазредни морални проблем, чак и више од тога. “Једини заиста озбиљан морални проблем је убиство. Остало долази касније. Али, сазнати да ли могу уби-

26) Исто, стр. 338.

27) Исто, стр. 322.

ти другог или пристати да он буде убијен, сазнати да ли могу задати смрт, то је оно што треба научити.”²⁸⁾

Сетимо се реченице којом почиње есеј о апсурду (“Постоји само један доиста озбиљан филозофски проблем – самоубиство”)... Ако је *Миш о Сизифу* Камијева филозофија живота, *Побуњени човек* је његова етика... Проблем убиства Ками приказује кроз судбину главних личности – револуционара-терориста... личности отуђених од света у којем живе и у тој отуђености испољава се сва њихова трагика. Најбоље се то види у њиховој немоћи да располажу својим бићем, његовим снагама, нагонима, вољом, одлукама. Роже Кајо о томе пише: “Ниједно од тих бића не припада себи: они су предани смрти коју задају и од које страдају.”²⁹⁾

Узрок такве њихове судбине Ками, нажалост, не види у друштвено-историјским условима, у тоталитету конкретних друштвених збивања у њиховој људској заједници – руском друштву на самом почетку 20. века. За такво њихово стање Ками, имплицитно, осуђује револуционарну идеологију. Зато су филозофске идеје *Праведника*, посебно Каљајева – који је носилац Камијеве идеје, као и Албер Ками, без Камијеве идеје из *Побуњеног човека*. Јунаци *Праведника* формирају своје идеје, као и Албер Ками, без уважавања конкретне друштвене стварности. Ноторна је чињеница да се мисао, идеологија, идеали не могу формирати, постављати и разматрати независно од конкретних друштвених услова из којих извиру и на које се односе.

[...] Каљајев са филозофском дубином симболизује драму антрополошких дилема наше епохе и њеног човека раздвојеног између циљева и средстава. Тај човек је егзистенцијално угрожен у свом двоструком положају: жели да се подвргне дужностима у људској заједници, њеној политичкој организацији, на једној страни, али и да нађе оправдање за своје поступке које интимно не може да оправда.

28) А. К., О. Д., књ. VI, стр. 24.

29) Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons*, Gallimard, Paris 1970, p. 181.



Албер Ками

Судбином Степана Ками показује да људских дилема нема када се све сведе на питање реализације тоталне идеологије – као што то чини Степан, већ се хумани проблеми и дилеме јављају само кад се ствари поставе у оквире етике – како то чини Каљајев. *Ками је и овде једнострани и искључив: у области идеологије види само њену неапативну страну, у области етике претерује у морализму.*

Каљајев не само што инкарнира Камијеву идеју побуне као нужне мере револуционарног деловања већ показује и још једну, према Камију, суштинску особину човека, а то је *трагична смиреност*. Ова особина Каљајева резултат је сазнања о суштинским апсурдним противречностима човека распетог између тежње за апсолутним и свести да је то немогуће постићи. Сам Ками је изјавио да се диви Каљајеву, али да је у *Праведницима* првенствено желео да прикаже своју идеју побуне. “Желео сам само да покажем да и сама акција има своје границе. Добра и правична акција јесте једино она која зна те своје границе и која, ако већ треба да их прекорачи, прихвата бар смрт.”³⁰⁾

Сцена, бр. 6/1981, стр. 84–90.

30) Цитирано према: Николај Тимоченко, “Идеолошка и психолошка равани у Камијевим *Праведницима*”, *Израз*, бр. 9/1976, стр. 184.

VI СРЕНО

У РЕГИОНУ
ФЕСТИВАЛИ

Пише > Лука Курјачки

47. БИТЕФ

Амалгам несклада

– преглед из личног угла –

Да пређемо што пре преко очекиване игре речи да је не само “тешко бити Бог” већ и “бити критичар”, али о 47. Битефу уистину је *тешко* писати свеобухватно. Програм овогодишњег издања највећег и најутицајнијег међународног фестивала савременог позоришта у нашој земљи, немогуће је тематски квалитативно одредити иоле прецизно, осим врло широком одредницом, растегнутом до границе пуцања, да су га сачињавале политички и друштвено критичке представе. Дванаест представа распоређено је у три целине, по систему 4+4+4, не само по земљи продукције – “иностране”, регионалне, домаће – већ и по вредности и јачини оствареног утиска: топло–млако–хладно као сибирска зима. И појединачно, остварења попут *Олује* и *Тешко је бићи Бог*, теже је разумети, описати и писати о њима. Представе *55+* и *Жене у народној скупштини*, уз све мањкавости, одушевљавају идејним решењима, *Еуропа* је погођена сатира, док су *Мандићстрој* и Фрљићев *Зоран Ђинђић* права разочарења овогодишње селекције Битефа. Овде морам напоме-

нути да је сваки изнесен став искључиво субјективан и није теоријско сагледавање савременог позоришта, већ пре лични утисак. Но, оставимо уопштавање и пређимо на појединачан преглед половине програма 47. Битефа (критику осталих представа можете наћи у тексту веште колегинице Тамаре Барачков). Починем од две представе које по утиску носе ознаку “хладно”, следе оне које остављају све јачи и јачи утисак, до најснажније у овом приказу.

МАНДИЋСТРОЈ

Даровит глумац, занимљив концепт, досада као таква што извођење више одмиче. На ово се може свести мој утисак и разочарање поводом гостовања значајног (регионално) глумца Марка Мандића, члана значајне (међународно) трупе/пројекта *Via Negativa*, основане и базиране у Љубљани. *Мандићстрој* (2011) је трећи део трилогије Марка Мандића, након *Extract Mandić* (2009) *Viva Mandić* (2010), у коме он, наступајући сам



Из представе Мандићстрој

али и уз помоћ “добровољаца” из публике, одиграва изводе из својих тридесет седам улога, од 1996. до 2010.

Не знам да ли су у прва два дела трилогије искоришћене све идеје битне за преиспитивање позоришта и глумчеве улоге у њему, или је након две године од премијере нестала Мандићева искра за извођење нечег инвентивног и посебног, те је и он сам почео да је доживљава као само још једну представу. Претходна питања на страну, чињеница је да пројекат *Мандићстрој* пати од недостатка драматуршког промишљања и боље композиције одломака Мандићевих улога. Други велики проблем је однос са публиком, на чему се ова представа (као и већина пројеката *Via Negative*) и заснива, а коме недостаје искреност. Јасна је идеја да сваки гледалац искуси позицију извођача, да барем у једној сцени тај осећај доживе и онај који је тренутно изложен на сцени, и они који су у том тренутку “безбедни” у публици. Али, “главни глумац” није довољно отворен према својим привременим сарадницима. Мандић своје сараднике из публике регрутује “на препад”, што каткад доноси сјајне спонтане призоре, а понекад прераста у малтретирање оних који једноставно не желе да искусе глумачку експонираност.

Од *Мандићстроја* очекивао сам надахнуто разматрање позиције глумца и његовог односа са онима за које се труди, зноји, и излаже своје тело, а све што сам доживео јесте да је Марко Мандић даровит глумац, који вредно ради на себи и даје све своје за публику, па чак и резултат своје ејакулације. Међутим, процес његовог “жртвовања” кулминара после неких сат времена извођења. Након, рецимо, петог скидања

до “голе коже” и треће мастурбације на сцени, свака његова глумачка “жртва” све више губи на значају и пред крај изазива само питање колико ће се пута већ виђено поновити. Десетак гледалаца који су активно учествовали, вероватно носе јачи доживљај, позитиван или негативан. Чини ми се да бисмо понели снажније емоције са ове представе да је Мандић пре извођења рекао: “Играћемо заједно. Неки од вас ће играти са мном на сцени, неки ван сцене, биће ми потребан глас, тело или само ваше присуство на сцени. Ко у томе не жели да учествује, нека слободно напусти салу.” Овако, уз поштовање глумачких способности Марка Мандића, *Мандићстрој* делује као покушај глумца да напрасно режира.

ЗОРАН ЂИНЂИЋ

Као што секира понекад дође у погрешне руке, тако је и са Гранд пријем Битефа. Далеко од тога да је Оливер Фрљић, редитељ представе *Зоран Ђинђић* у Атељеу 212, недаровит, лењ или недовољно технички поткован, али ова представа је потпуни промашај, од концепта до изведбе. Свакако, постоји неколико вискспрених и “у месо” погођених места, као што је сцена Ђинђићеве сахране, где, након опела, свештеници скидају мантије испод којих је војничка униформа, испод које је мајица “Отпора” и одела бизнисмена/политичара. Ту је и интелигентно премештање слова у речи “демократија”, у коме се добијају појмови као што су “рат” и “крај”. Нажалост, то је све од теме која је као хлеб потребна српском друштву – обрачунавање са колективном кривицом, прећутаним и неразјашњеним злочинима и, пре свега, стагнацијом, једнакој понору без излаза нашег друштва након убиства Зорана Ђинђића.

Фрљићев *Зоран Ђинђић* без зазора упада у контрадикције и мешање појмова, што је погубно за представу политичко-манифестног карактера. Говори се о Ђинђићевој идеологији и западном виђењу “праве” демократије, али у њој сви ми који смо оптужени за “политичку неписменост” имамо право гласа. Попут

неосвешћеног студента прве године режије, Фрљић се поставља као да и те како ризикује и стоји на удару владајућих структура, игра се појмовима фикције и истине и уводи у причу некакве БИА-е и ЦИА-е. Позориште утиче на политичаре и остале који одлучују о судбини државе Србије? Свакако, грабе се за карте као за фотеле и познато је да народ данас, након сваке провокативне представе, обара владу. Представа која би требала да је храбра до лудила, унапред се брани готово од свега за шта би могла да буде нападнута. Још горе, исправно покренувши питање кривице свију нас, пред крај се та кривица угоднo додељује Војиславу Коштуници. Најзад, знајући и указујући нам да је манипулација гласачким телом најболнија рана демократије, аутори представе публици намећу коначни став и манипулишу њеним осећањима у последњој, патетично-кулминативној сцени са “посмртним предметима” Зорана Ђинђића и именима његове жене и деце. Жалосно је када се нека представа, скоро без икакве позоришне креативности и инвенције, уздиже и слави искључиво из политичких разлога, притом промашених. Жао ми је и очигледног глумачког труда. Најжалије од свега, представа овако значајне тематике оставља ме само равнодушном и са жалом пропуштене прилике.

EUROPEANA

Гротеска је мајсторско оружје за сатиру и друштвену критику, а чешки редитељ Јан Микулашек (Jan Mikulášek) и ансамбл позоришта Divadlo Na zábradlí из Прага, вешто је користе за преиспитивање читавог пута који је Европа прошла кроз једно од њених најкрвавијих раздобља, XX век. Старији и бољи познаваоци савременог позоришта од аутора овог текста (рођен 1989) тврде да је режија ове представе копија поступка швајцарског редитеља и старог госта Битефа, Кристофа Марталера (Christoph Marthaler). Али, сматрам да је од расправе да ли је то плагијаторство или валидан уметнички утицај важније оно што се доживљава



Из представе *Europeana*

током извођења, а глумци позоришта Дивалдо у овом случају играли су и снажно и углавном прецизно.

Идеја и порука *Europeana* и више је него на месту, то је оштра критика неспособности политичара и бесмисла бирократије с једне, и инертности и прелакног препуштања потрошачком духу грађана с друге стране. Сцена одаје изглед конференције иза затворених врата управљачког тела Уједињених нација и сличних организација. Глумци окупљени око стола један за другим преузимају улогу излагача и наратора, сумирајући историју Европе XX века, од периода *Belle Époque*, преко Првог и Другог светског рата, идеологија фашизма и комунизма, до развоја капитализма, све до хаотичног потрошачког друштва на почетку новог миленијума. Испразност међународних организација и њихових безначајних одлука, истакнута је празним картицама с именима испред сваког од учесника, да би се потом, када на дневни ред дођу велики ратови, од њих направиле папирни авиони којима се учесници конференције безбрижно гађају. Ово је даље истакнуто у причи о “недозвољеној” (сасвим завређује знаке навода) употреби бојних отрова и гасова, која кулминира у маестралној сцени где се набрајају силне конференције од 1919. до 1994. на којима је “забрањена” њихова употреба, а сви за столом, гласајући аутоматски и безвољно, дижу руке све брже и брже.

С друге стране, *Europeana* се подробно дотиче и приватне историје Европе, показујући утицај ових често заборављених чињеница на ситуацију у којој се ев-



Из представе Олуја

ропско друштво данас налази, као што је немарна потрошња воде и осталих природних ресурса. Извесно је да је откриће пластике једнако погубно као и откриће уранијума, чија је употреба представљена сликовито и глумачки ангажовано, као у причи о лутки Барбики, када гомила лутака, попут бомби пада и прекрива сцену. Уз све мане као што су неуједначен ритам и повремено преглумљивање, *Europeana* показује важне друштвене промене одговорне за данашње друштвено расуло, указујући поготово на неефикасност међународних институција у које су полагане велике наде хуманог дела света.

ОЛУЈА

Олуја Островског је драмски класик и критика царске Русије XIX века. Сиже овог, у поређењу са другим популарним класицима не толико богатог комада, толико је пута и у разним медијима обрађен, да сам, искрено говорећи, био сумњичав шта осим свевремених карактера ова инсценација може донети. Драматуршкиња Ева Махковиц и редитељ Јернеј Лоренци показали су своју вештину врло зачудно и суптилно.

Ако на тренутак преузмемо гледиште извештавања са спортског догађаја и поделимо ову готово тростатну представу са паузом (полувременом) на четвртине, може се закључити да је резултат који остварује врло променљив: од сјајне уводне четвртине у маниру ријалити шоа са музичком пратњом, до збуњујуће недоследне друге четвртине, преко развучене треће,

током које осетно опада пажња публике, до последње четвртине и ефектног краја који оставља без даха оне што нису одустали од праћења радње. Доживљај Лоренцинове *Олује* заиста варира од досаде која тера на зевање, до заслепљујуће ефектног. Представа почиње у маниру телевизијског шоа, са водитељем и микрофоном што јасно разбија дистанцу између извођача и публике да би, затим, садржински одступила од овог приступа од кога остају само повремена употреба микрофона и клањања публици. Након збуњености, досаде и повременог питања “чему све ово”, ипак се мора одати признање суптилности Лоренцинове режије. Микрофон на сцени и клањање глумаца на просценијуму, после одређених сцена не дозвољава публици да заборави да су пред њом извођачи, нагонећи сензибилније гледаоце да се запитају да ли су војери који гледају нечије љубавне патње и преломне животне тренутке, попут милиона оних гладних за туђу приватност који данас просто “гутају” *ријалити* програме на телевизији.

Потребно је истаћи изузетну глумачку игру љубавног троугла муж–Катарина–љубавник: Жојица Авбељ, који врло ескресивно модернизује улогу сина под паском традиционалне патријархалне (и, наравно, дволичне) мајке; Ника Розман, дирљива и одмерена као храбри трагични лик ухваћен у стегама лицемерног друштва; и Примож Пирнат, као крајње неочекивани љубавник, смотан, наоко непривлачан, сјајно преиспитује границе друштвеног поимања света које љубав превазилази. *Олуја* Јернеја Лоренција је она врста представе која вас оставља затечене да бисте, тек након неколико сати или дана, могли да схватите шта је хтела да каже и какав је ефекат на вас заправо оставила.

ЖЕНЕ У НАРОДНОЈ СКУПШТИНИ

На почетку једне песме нишког андерграунд састава *Маритиа је мршава*, каже се: “Време је да се један фазон истера до краја.” Управо се ово дешава у *Завишићевој* режији Аристофанове комедије *Жене у народној скупштини* (драматургија Маја Пелевић), у

извођењу српског дела ансамбла Суботичког народног позоришта. Иако, формално гледано, наведени текст служи као основа само прве половине представе, одавно реномирани домаћи редитељ Никола Завишић односи се према демократији као и Аристофан, сматрајући да угњетава оне којима треба да служи. Наравно, ни Аристофан ни Завишић не критикују идеју демократије, већ оне олигархе/елиту који је држе у својим рукама и манипулишу народом; у овом случају путем нечег мање утицајног у Аристофаново време – медија, поглавито телевизије. У првом делу дотиче се и проблем неравноправних мушко-женских односа, уз виспрена и духовита редитељска решења и изванредан костим (Маја Мирковић). Крај овог дела означава својеврсни музички интермецо са плесном тачком у белим бадемантилима који означавају коначну, утопијску равноправност полова. Или, с друге тачке гледишта, демаскулинизацију (илити постајање женом) тројице мушких ликова. Као што је необјашњиво зашто један једини лик није добио бадемантил (осим као најмање поштен и највише повлашћен), тако је необјашњива и читава ова предуга музичко-плесна тачка. Делује као да тандем Завишић–Пелевић није имао идеју како другачије да заврши први део представе и замаскира брз рез Аристофановог текста. Да је ово био крај, после неких седамдесет минута, *Жене у народној скупштини* деловале би као забавније и краће, али једва боље од просека српског позоришта.

Онда, разбија се и четврти зид и телевизијски екран. Извођачи излазе из својих улога и обраћају се директно публици. Следи “забавно-информативни” програм, пародирајући разне бесмислене, државно финансиране манифестације за пуњење рођачких цепова и збуњивање народа, од Беовизије до Драмских сусрета у Боктепитовићима. Пред крај, као критика стања позоришта (и културе уопште) у Србији, додељују се награде фестивала чији је једини учесник ова представа, а једини члан жирија инспицијент на сцени. Гле изненађења, некад једногласном, некад већинском одлуком



Из представе *Жене у Народној скупштини*

жирија, све награде додељују се овој представи и њеном ансамблу, уз духовиту персифлажу уобичајених жиријевских образложења. За крај, извођење нумере *Молићва* Марије Шерифовић, која је поштено изабрана гласовима присутне публике (једва десетак подигнутих руку избројано је као двадесет и нешто хиљада гласова) за победничку тачку, понавља се једанаест пута. Да, добро сте прочитали, једанаест (11) пута.

Можда неке одређене нумере могу деловати увредљиво или недуховито, можда неки Завишићеви редитељски поступци делују превише наивно и без довољно промишљања, али чињеница је да се на публику оставља директан и ефектан утисак. Тешко је о депресивном и свима познатом проблему савремених медија који цеде и гуше уметност, говорити на забаван и упечатљив начин, а ова представа у томе успева. И, изнад свега, мора се одати поштовање глумцима који, снажно и беспоштедни у својим улогама (једанаест извођења *Молићве*, забоба милога), одлазе са сцене без аплауза. Уверен сам да је више оваквих представа потребно нашем позоришту. Заиста, катарза која се доживљава у публици после ко зна које изведбе *Молићве*, јединствена је и непоновљива.

55 +

Попут *Мандићстроја*, 55+ има концепт који и пре извођења звучи иновативно и узбудљиво. У случају пројекта Борута Шепаровића и загребачког Мон-



Из представе 55+

шажсироја, на коме је Наташа Михоци била драматург и асистент режије, концепт је изведен снажно, ефектно и, пре свега, ангажовано, у правом смислу речи. Као што и наслов говори, 55+ на сцену изводи пензионере који имају више од 55 (од 56 до 86) година, 44 у оригиналном извођењу, а 34 извођача дошло је на Битеф. Ова представа, у исто време јавно снимање документарног филма (тренутно у фази постпродукције) и покушај политичког скупа, подељена је у два дела. У првом, дирљивијем и ефектнијем, учесници су поређани у прве редове гледалишта и износе како би волели да скончају, затим излазе један по један на сцену, добијајући онолико секунди колико имају година да испричају оно што сматрају најважнијим догађајем свог живота. Ови храбри или једноставно екстровертни пензионери, стоје не само пред публиком већ и пред камерманом који их снима из руке, а тај снимак истовремено се пројектује на платно иза њих. У другом делу, на сцену се износи говорница, све са заставом Хр-

ватске и лажним фикусом поред, а учесници седе на трибини иза, са истакнутим именом и слоганом своје групе грађана/партије: “И ми смо Хрватска”. Између два дела, на сцени се појављује ефектна фигура, али и свакодневна костимирана фигура Смрти, показујући учесницима вежбе које они за њом понављају, или барем покушавају.

Најважније у пројекту 55+ је давање гласа онима који су годинама ћутали, ћуте и данас, ако и проговоре, најчешће их нико и не слуша. Чак и у другом делу који је нешто развученији, изузетно је важно што је старијим грађанима, са свим искуством иза њих, дата прилика да изнесу ставове о политици и друштву у којем живе. Мада, за разлику од скупова политичких партија, немају пренос телевизије и других медија, имају аудиторијум који ће их коначно чути – позоришну публику. Иако режирано, током говорâ остали учесници на трибинама оглашавају се коментарима, улазећи и у међусобни дијалог.

Једноставно, Борут Шепаровић подсећа нас на то шта демократија треба да буде. Свакако не њено данашње, већ подразумевано схватање у коме привилегована мањина говори у име подређене већине. Можда, још битније, 55+ је подсетник на оно шта је позориште било у давна време када је настајало и шта би требало да буде – друштвени форум за преиспитивање најважнијих питања човековог живота.



Из представе Галеб

Пише > Тамара Барачков

47. БИТЕФ

Кризне године

Постало је уобичајно говорити о незахвалној финансијској ситуацији и критеријумима на основу којих су средства из буџета додељивана позорштима и позоришним фестивалима али, опет, немогуће је занемарити начин на који се економска криза и политичке промене рефлектују на стање у култури. Имајући у виду да је последњих неколико година наш најзначајнији фестивал интернационалног театра дословно на ивици егзистенције, а његово одржавање неизвесно до последњег тренутка, сваки одржани Битеф посматра се као сплет срећних околности. Ипак, недостатак новца није једини проблем са којим се сучио 47. Битеф. Ове године, слободно можемо рећи, уочљива је криза селекције, сачињене од међународних представа дискутабилног квалитета, затим регионалне (*Postscriptum*, 55+, *Мандићсирој* и *Олуја*) и домаће селекције (*Жене у народној скуйшићини*, *Зоран Ђинђић*, *Убийци Зорана Ђинђића* и *Галеб*) од којих су једино *Галеб* Томија Јанежича и 55+ Борута Шепаровића заслужено уврштене као представе које у свом изразу

померају границе савременог позоришта. Дакле, недостатак новца не може у потпуности оправдати разочаравајућу селекцију домаћих представа, попут “осавременењеног” читања Аристофанове комедије *Жене у народној скуйшићини* у режији Николе Завишића, која је, уместо провокативног и храброг истраживање односа према власти и савременим феноменима, представа без јасног и утемељеног редитељског концепта, где су кemp и пародија сами себи сврха.

Овогодишњи Битеф отворила је представа *Before your very eyes*, значајне и угледне немачке трупе Гоб Сквод, која заузима одважни, критички став према савременим феноменима *reality* програма, питању одрастања, прераном сазревању и познатом сукобу на линији одрасли–деца.

Актери представе су деца, дакле натуршчици, на сцени затворени у стакленој коцки, те тако публика помно прати сваки њихов корак и понашање, начин на који се забављају и међусобно комуницирају. Уз то, деца су под константним надзором не само гледалаца већ

и гласа који их контролише и издаје команде како да се понашају. Једном речју, тајанствени глас је “велики брат” који вешто управља глумцима на сцени, прецизно одређујући и разграничавајући период детињства, адолесценције, превodeћи их, по команди, јасним резом, у одрасле људе средњих или позних година.

Гоб Сквoд кроз представу *Before your very eyes* на неки начин отвара питање спремности и потребе детета да одрасте и сазри, његове фасцинације светом одраслих, светом у којем контроле и забране не важе, док истовремено, кроз призму дечјег погледа на свет одраслих, изоштрава слику о неоствареним сновима, усамљености, неиспуњености и несрећи. Важно је рећи да су аутори представе децу пратили још од малих ногу и камером забележили интервјуе сачињене са њима још када су били сасвим мали. Стога је можда најснажнији аспект представе управо комуникација, односно обраћање деце из прошлости тинејџерима који играју пред нама на сцени. У овом разговору који је временски одвојен, сусрећу се прошлост и садашњост, деца се суочавају с некадашњим жељама и сновима али, исто тако, откривају разочарења и промене кроз које пролазе током одрастања. Овај сегмент поновног сусрета са “дететом у себи” је емотиван и дирљив, делује снажно и потресно на гледаоца јер суочава један наиван и невин поглед на свет којем је свако дете склоно, неустрашивост и спремност да открију сва своја интересовања и жеље, са тинејџерима помало посрамљеним сопственом прошлoшћу, истичући тако промене кроз које пролази појединац у периоду сазревања.

Овим поступком заиста се суочавају и сукобљавају два света, деце и одраслих, тј. деце која желе да буду одрасли, али у даљем развоју видљив је “пад” у отварању и истраживању ове теме. Тачније, дечја перцепција света одраслих, четрдесетогодишњака и седамдесетогодишњака, сведена је на облачење и маскирање деце, рекли бисмо, у одећу њихових родитеља. Костимом и шминком имитирају се општи и препознатљиви модели понашања одраслих, односно њихово понашање

дато из дечје визуре, доста поједностављено и осиромашено. Према томе, овде ипак изостаје оштрији критички однос према третирању стармале деце и феномену брзог одрастања, као и озбиљније проблематизовање света усамљених, себичних и неостварених одраслих људи, па све делује као већ много пута виђена позоришна радионица са децом натуршчицима који кроз театарски процес покушавају да истраже сопствене одлуке и изборе.

Велику пажњу и интересовање, пре свега због теме коју отвара, привукла је представа *Београд* рађена по драмском тексту истакнуте шпанске списатељице и перформерке Анхелике Лидел, у режији француског редитеља Жилијена Фишере. Сам наслов сугерише да драмски текст фокусира проблеме са ових простора и то оне политичке, конкретно, распад СФРЈ и грађански рат током деведесетих, диктаторски режим Слободана Милошевића и, уопште, однос према питању Косова, одговорност Србије у овим сукобима и ратним злочинима. Представа је за овдашњу публику била утолико интригантнија самим тим што локални проблем, вишеструко обрађиван у нашем театру последњих неколико сезона, третирају и проучавају аутори који долазе из европских земаља, пре свега списатељица, а затим и редитељ (уз то треба додати и чињеницу да је списатељица Лидел комад посветила граду у којем никад није боравила). Тај “поглед са стране” је деловао као несвакидашњи, необичан приступ друштвено-политичком проблему са којим и дан-данас одбија да се суочи велики део нашег становништва, а посебно политичари.

Драма Анхелике Лидел конципирана је као расправа, дијалог младог шпанског новинара, сина Нобеловца, који долази у Београд на сахрану Слободана Милошевића, и ликова које том приликом сусреће – новинарка која је извештавала са Косова и српски повратник с ратишта. Њихов сусрет тежи откривању и продирању у мотиве и последице ратова, агресије и суочавања са одређеним поступцима, жељама и страстима. Значајно је да Лидел овај друштвено-политички

контекст сагледа и кроз истраживање односа родитеља и деце, односно очева и синова али, и поред интимног аспекта, не може се рећи да је ауторка успела да превазиђе општа места и на моменте памфлетско, готово плакатско третирање политичких питања. Поједине реплике ликова више звуче као пренесени делови новинских чланака, сувопарни и илустративни. Оваквом утиску доста доприноси и неспособност глумца да се снађу у датим ликовима, те је њихова глума више декламовање реплика, што је последица проблематичног редитељског поступка. Иако је похвално што Фишера у свом поступку акценат ставља на драмски текст, могло би се рећи да тај текст ни у којој мери није сценски ишчитаван, подробније проучаван, редитељ се није трудио да детаљније истражи и нагласни подтекст, већ је пустио глумце да непомично стоје на сцени и изговарају реплике, па је представа деловала пре као сценско читање драме, монотон и једнодимензионалан позоришни израз. Редитељ глумце смешта у апстрактни простор, којим доминира гломазна бетонска конструкција која сугерише неко спомен-обележје, али сам простор хангара у Ерпорт ситију, где је представа играна, нема апсолутно никакво значење нити доприноси атмосфери представе, те остаје нејасно због чега је одабран баш овај простор.

Имајући у виду редитељски приступ тексту, можемо закључити да је *Беоџраг* уврштен у такмичарски програм искључиво због теме којом се бави, иако је уметнички домет далеко испод нивоа прихватљивог за фестивал какав је Битеф.

Још једно остварење приказано у алтернативном простору је представа чувеног мађарског редитеља Корнела Мундруца, Битефовој публици познатог по *Франкенишјајн пројекцију* који смо имали прилике да видимо на фестивалу 2010. године. Док разлози смештања представе *Беоџраг* у новобеоградски хангар остају непознати и немотивисани, одлука да се ова представа игра у једној од хала бродоградилшта можда се и може повезати с тематиком представе. *Тешко је бићи*

Бој третира проблем трговине људима, проституције и агресије, уз осврт на феномен порнографских снаф филмова, бавећи се људима на маргини, који на ивици егзистенције одавно више не препознају хуманост, спремни на све не би ли опстали. Мундруцу и у овој представи преузима приступ који је применио и у раније виђеном *Франкенишјајну* – сцена је по дужини подељена на неколико пунктова, а сви они су део камионске приколице, док се скривени део радње приказује на видео биму. С обзиром да је Мундруцо и филмски редитељ, поступак комбиновања две форме приказивања радње донекле је разумљив али је, исто тако, важно рећи да је тај скривени део сцене, постављен бочно од гледалишта, просторија за мучење у којој се сцене бруталног секса и иживљавања снимају камером, тако да публика на платну и мањим мониторима гледа кадрове филма које прави један од ликова. Призори мучног живота и тортуре кроз које пролазе ликови девојака одведених у бело робље, брутални су и директни, али делује да је њихова сврха само то – да изазову згражавање, осећај непријатности код публике, док је представа заробљена у општим местима о маргиналним ликовима и жртвама трафикинга. Сама прича о доктору који жели да спасе девојке док су оне, истовремено, продате садисти који се над њима иживљава правећи тако филм којим се свети оцу, успешном политичару, због злостављања и убиства сестре, делује једнодимензионално и банално, с идејом да шокира и краткотрајно узнемири публику. Наивни приказ окрутности савременог света који је изгубио способност сажалења и саосећања, гуши се у експлицитним сценама које су саме себи сврха, док односи међу ликовима остају неразвијени и општи. Представа, тако, изазива контраефекат – уместо дубоко емотивног осећаја потрепености, гледалац остаје равнодушан, суочен с толико пута виђеном шаблонском причом о трговини људима.

Две домаће представе, иако у сценском изразу различите, имају заједничку спону – обе су, свака на свој начин, посвета људима који су оставили значајан

Из представе *Убити Зорана Ђинђића*



траг у савременој историји овог подручја, било да је у питању књижевно или политичко деловање. Реч је о представама *Post scriptum* редитељке Варје Ђукић, која се бави животом и стваралаштвом Данила Киша и *Убити Зорана Ђинђића*, о проблематизовању политичке позадине убиства премијера Србије, по тексту Рајка Ђурића и Златка Паковића, који је и редитељ представе.

Истражујући опус и интимне приче Данила Киша, Варја Ђукић тежила је да у свом приступу обједини аудитивност својствену радио драми, балет и светло, преплићући лични пишчев аспект с његовим делом.

Познато је да је и сам Данило Киш у својим романима користио сећања и мотиве из детињства, проблеме одрастања у Војводини у току Другог светског рата и прогона Јевреја, када је његова породица била приморана на бекство и тежак живот док, коначно, с мајком и сестром није избегао у Црну Гору. Вечна опсесија Киша био је и његов отац Едуард, чијем је загонетном животу посветио значајан део свог стваралаштва. Самим тим, мешање фикције и факта није несвакидашње и неуобичајно, тако да је јасна и оправдана одлука редитељке да се поиграва овим два странама. Међу-

тим, проблем је што се у овом истраживању и сценском приказивању ауторка исувише ослања на Кишово дело. Наиме, некоме ко никада није читао Кишово дело, ова представа може деловати фасцинантно управо због чињенице да се, што преко звучника, што на платну, приказују цитати његових најзначајнијих романа, те све делује као колаж, збирка одређених сегмената из *Башиће њејео*, *Раних јага* и *Пешичаника*, док се на сцени крајње једноставно истичу призори дечака и пса, мајке и сестре... Дакле, редитељски и сценски се не продубљује и озбиљније истражује Кишово дело, већ се првенствено ослања на снагу његове писане речи, што за позоришну представу није довољно, те делује као сиромашан поједностављен аудио-визуелни приказ, едукативног карактера.

На овогодишњем Битефу у селекцији су се нашле две представе које кроз документарни материјал истражују и проблематизују атентат на Зорана Ђинђића, трудећи се да кроз убиство премијера отворе важна и провокативна политичка питања о Србији након петог октобра, спреси власти и паравојних јединица, те последица ратова деведесетих и тоталитарног режима Слободана Милошевића.

Представа *Убишти Зорана Ђинђића* настала је по мотивима драме Рајка Ђурића, коју је написао у сарадњи са Златком Паковићем. Паковић је пошао од драмског предлошка тематизујући припрему атентата, откривајући механизме по којима функционише државни и полицијски врх, начин на који је развијана стратегија ликвидације премијера, све то у кабаретском маниру, кроз брехтовске сонгове, где је комички тон само привидан и са тежњом да гледаоца директно суочи са мучним питањима.

Паковић у овој представи узима ликове из стварног живота, на сцени се помињу конкретна имена, од Легије до Коштунице, глумци прихватају улоге атентатора, завереника, чак и самог премијера, излазе из једне улоге у другу, кроз мозаичку структуру играју сцене које представљају фазе припреме атентата, су-

срета главних оптужених, истовремено комбинујући са документима, Ђинђићевим цитатима и деловима из различитих интервјуа. Уз то, самој представи претходи репетитивно пуштање чувене реченице Томислава Николића о Титовој болесној ноzi и смрти, коју је садашњи председник Србије изговорио непосредно пре атентата. Имајући у виду данашњу политичку ситуацију, овакав поступак додатно потцртава не само застрашујући политички контекст атентата већ указује и на циклично понављање истих проблема до данас, повратка владајућег режима деведесетих, као последице наше немогућности да се суочимо с прошлошћу. Овај говор уједно је и подсећање и отворена сумња у могућност промене политичке идеологије.

Ипак, представа *Убишти Зорана Ђинђића* често се губи у сувише великом карикирању и памфлетском потцртавању одређених сегмената, што делује као претерано илустративно пародирање са кабаретским тоном. Тај контраст истраживања потресних питања из наше савремене историје кроз аспект кабарета и брехтовских сонгова делује провокативно, али озбиљан је проблем што се претераним инсистирањем на таквој поетици ефекат постепено губи и постаје обичан памфлет.

Апсурдно би било уопште очекивати од Битефа да данас има ону улогу и значај какав је имао 70-их година прошлог века, незахвално је надати се “великим” открићима, указивањем на нове и до сада невиђене позоришне правце али, с друге стране, одређено концепцијско обликовање и усмерење делује као неизбежно. Приметно је да је последњих година овај фестивал свој фокус све више усмеравао на значајне редитељске поетике региона, те би можда и наредних година било сасвим прихватљиво да он настави да се развија у том смеру, доносећи теме и питања која окупирају ствараоце са простора бивше Југославије, чиме би се евентуално проблем концепције и програмске оријентације кристализовао и самим тим Битеф можда поново успео да се позиционира на мапи значајних позоришних фестивала у овом делу Европе.

Пише > Радмила Ђурица

40. ИНФАНТ

Мистериозне жене Розамунде

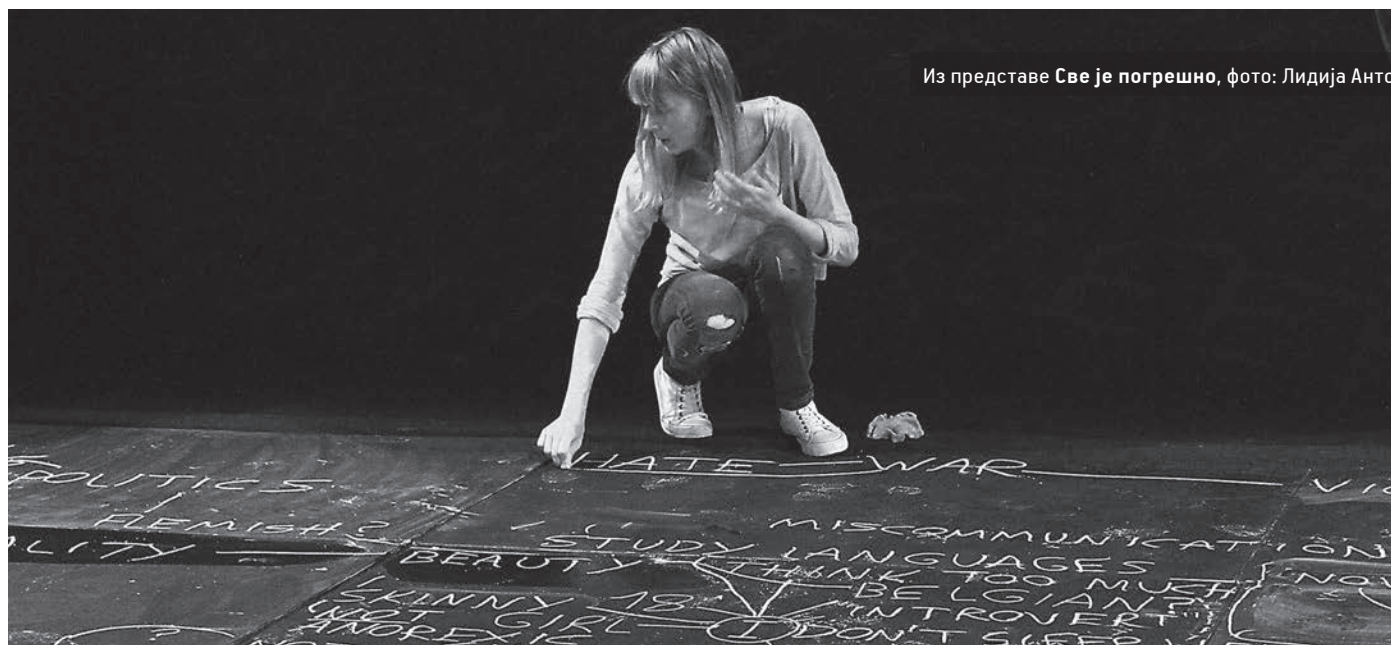
Преглед награђених представа

Инфант – 40. интернационални фестивал алтернативног и новог театра је огледни простор новог театра, где најинтересантнији неубичајени облици театра промовишу нова значења ове категорије и по својој разноврсности ремете позоришни клише алтернативног театра данас. Оваква позоришна пракса у датом окружењу захтева високу свест у посматрању, у процесу рада и самом уметничком чину. Она мора бити не само критична спрема етаблираног позоришта него и радикалнија у критици.

Инфант ове године слави 40 година постојања у доба нове политичке кризе и кризе театра која се, по речима селектора фестивала Милице Константиновић и Милоша Софреновића, често дефинише као *привремени љубиљак равнојаче личности која увек претходи њеној у савременој реалности*. Представе овогодишњег Инфанта пре свега су различите, од својеврсне слике колективног несвесног, па све до различитих кореографских стилизација, визуелних ефеката и позоришне естетике. Овај фестивал држи се једног правила; указује на кључне моменте развоја новог и алтернативног театра, где још увек, за мене, постоји основна класификација: драмски театар, перформанс и плесни театар.

На јубиларном Инфанту тријумфује представа Сенке Булић *Розамунда*, по тексту Елфриде Јелинек (копродукција Позоришта “Хотел Булић”, Краљевског позоришта Зетски дом и Театра &ТД) која је награђена за најуспешнији позоришни експеримент. *Розамунда* је трећи драмолет из циклуса тзв. драма принцеза: *Снежане, Трнове ружице, Сијене и Цеки*, док циклус има поднаслов *Смрт и девојка* према истоименом Шубертовом делу. У питању је театар у ком се Јелинек бави истраживањем женских архетипова, где је мушки приступ уобичајеној улози жене у друштву жеља за подређивањем њене креативности – како биолошке тако и сазнајне. Као убиствени механизам сталног покушаја кроћења женског стваралаштва провученог кроз разне историјски познате жене, попут Силвије Плат и Ингеборг Бахман, на пример. Патријархални принцип убија женску креативност самим њеним прихватањем субмисивне улоге у браку и у друштву. Ове принцезе односно женски ликови су, по Елфриди Јелинек, пародички пандан Шекспировим краљевићима: оне су мит у деконструкцији и антипринцезе.

Јунакиња ове драме бори се и са животињским у људском и људским у животињском, па зато почетак њених мука симултано изражава вук у телу мушкар-



Из представе Све је погрешно, фото: Лидија Антоновић

ца. Ова метафоричка слика враћа нас и у колективно памћење бајки, које су по својој структури субверзивне зато што су у неправедном свету давале наду народима света да макар у машти срећан крај мора и може да постоји. Оне су по Бруну Бетелхајму (*Значење бајки*) биле средство да се деци усади снага да кроз живот у правди и доброту прођу неке тешке периоде и ритуале иницијације у зрелост (онај ко реши загонетке и покаже доброту, осим квалитета сналажљивости, наслеђује краљевство и најлепшу принцезу). У свету у коме живе Јелинек и њене принцезе ствар делује крајње деградирано: принчеви су слабићи и кукавице које још једино могу да се обруше на жену, поготово ако је интелектуално супериорна и сексуално освешћена, тако да Нобеловка, искривљујући у својој драмској стратегији основне обрасце бајке, демаскира заправо наше одступање од вредности (доброте и лепоте), чији чувари јесу некоћ биле бајке, но, ако живимо у времену лишеном очаравања маштом, онда су тескобне сцене *сјаваћих кухиња* готово сличне кланицама. Попут Шекспира, она

не дозвољава на сцени *срећан крај* (иако принцезу чува вук/пас на одру, принца који ће је из сна пољубити неће више бити). Зашто је то тако сигурно су се питали многи у публици, зашто нема краљевића и витеза у световима данашњих уснуних лепотица? Зато што, ако се све заврши на сцени, неће остати ништа више што би ван ње могли да урадимо. У мноштву архетипова и огољених егзистенција њених протагониста, Елфриде Јелинек као да жели да повеже сопствену истину о томе где грешимо, где греше сви ти вуколики и острвљени мушкарци, а где умне жене. Где смо на крају и ми који као публика носимо друштвену улогу публике док траје представа, а где када одемо у такве сличне собе. Ову представу краси добра распоређеност сценских елемената, звучне слике и визуелност, који граде целину емоционалном снагом глумца Тихане Ђулафић и Марка Циндрића.

Розамунда је друга страна личности Елфриде Јелинек по мишљењу критике, али такво фундаирање као да кастрира саму ауторку тако да је ипак и гледа-

лац, који није погледао Ханекеов филм, или прочитао чувени роман *Професорка клавира* по коме је филм снимљен, или у БДП-у гледао Брадићеву режију *Мале шрилоџије смрти*, или читао њену драму посвећену Улрике Мајнхоф, у Розамунди могао да препозна јагоде из Црвенкапине корпе које почињу да личе на крв неких можда далеких ратних попршта, као и оних скривених, у разним грађанским спаваћим собама мирнодопских декадентних престоница. На Инфанту смо имали прилике да завиримо управо у једну такву собу *истиине* и да будемо саучесници Розамундиног кревета препуног воде, као у каквој судопери, у којој празни тањира чекају да људско острвљење почне, али и да се у води прочисти и зацели. Све неразрешиво и овај пут на крају беспоговорно разреши смрт, иако њој, у бајкама, претходи плодан и осмишљен живот. Поред тога што је публика могла да стекне увид у филозофију списатељице од прве до последње речи нетакнутог изворног текста, исто тако је доживела и експресивну глуму Тихане Булафић и Марка Циндрића вођених лудичким редитељским промишљањем Сенке Булић.

Једна од најочљивијих представа на Инфанту је *Заношење (или њокрећање наџона)* Кит Џонсон у продукцији Х-аст (Данска), која је поделила награду за најоригиналније истраживање једног од сегмената позоришног језика за плесну представу соло арт; плесна изведба о тескоби и губљењу људских осећања кроз сензацију и нагон. Ова женска представа између осталог говори о женском идентитету и либиду, изнад свега о самосталности нордијског матријархата кроз телесну трансформацију – универзалну причу о телу и његовим могућностима. Инстинкти затечени између природе и културе. Данска плесачица-кореографкиња Кит Џонсон користи звук, светло и простор у *иошрази* за *квинтесенцијом* унутрашњости којом управља логика из спољашњости у односу на имагинацију. Представа говори о људима које покреће културолошки и биолошки нагон и јесте *вожња* која гледаоце води на тамна и узнемирујућа места, а којима се можда мо-

же приступити подсвесно. Она користи врло суптилан дизајн расвете и сопствено тело, прво у бакиној бунди, која за њу има посебно лично значење, затим њеним ослобађањем нагона и, на крају, нагим телом, бледим лицем које право из Копенхагена и државе Данске улази у лично царство снова, фантазије и апсурда. Њено тело је мило и флексибилно, а у идеалном свету сви би имали ту милост и флексибилност; она постаје скулптура, осенчена сенком бела кожа као сабласна тканина, коју ова врсна плесачица на крају одбацује у једном стилизованом обнаживању. Џонсон кроз апстрактну форму плесног израза говори о конкретним стварима. Али њу занима процес трансформације; фокус је на импровизацији кореографских варијација и врло одређених структура.

Трећи тип представе овогодишњег Инфанта који је добио награду за најоригиналније истраживање једног од сегмената позоришног језика, различит од осталих, упадљивог ауторства и идентитета, јесте перформанс *Све је њо иошресно* у продукцији белгијског позоришта “Имовина” и трупе “Лајка”, у режији Александера Дефринта. Редитељ ове представе је заинтересован за различите начине представљања животног искуства, без монолошких или дијалогских структура. Он се у овом случају ослања на писање девојчице тинејџерке, која своје мисли и осећања записује испред гледалаца на табли. У питању је демонстрација чина писања увида младе девојке у односу на њено искуство, на њене критичке погледе на свет. Она је девојчица, Коба Рајкварт, пре времена сазрела. Визуелно, њен изглед упућује на савремени глобалистички идеал Кејт Мос, девојчице у телу жене. Писање за њу је физичка активност а представљена је као висцерална, не само као ментални процес.

Ту је и један укључени пројектор и пројектована слика написаних речи, са свих страна испред и на зидовима. Она забавља публику стандардним *teen facebook* слоганима: “Деца НИСУ Добро” или “Заштити ме од онога што желим”. Личне поруке до краја представе

прерастају у велике политичке слогане, фокусиране на важна питања човечанства, капитализма, политике, обезвређења људских вредности и, наравно, глобализма. Све у свему, врло освешћена, хуманистички оријентисана млада генерација, рекло би се. Представа је антиглобалистичка у смислу иконографије и ослања се на ефектне речи, велике и мале, општих дискусија младих људи у данашњем свету. Овде су речи све, иако смо те речи једнако много пута чули, а ништа се због тога није десило; оне означавају уметност, али су и пропаганда и машина систематског покушаја обликовања перцепције и манипулисања спознајом у интересу одређене политике и креирања нечијег мишљења. За младе, речи су све; оне остају урезане у подсвест и директно или индиректно утичу на човека. Последње што је написала је неки вид обећања да ће наставити да пише. Занимљиво је да то испишује сунђером, преко осталих речи од креде.

Ова представа је запалила Единбуршки фестивал и ненаметљива је уметничко-театарска геста; перформанс који се памти. Уметник је знатижељан, заокупљен својим радом; он узима сваки детаљ, тражи потпуност, изнимно је леп и уверљив. Публика овде осећа жудњу у извођењу представе и на неки начин представља процес и показује резултат, што можда припада уметничкој галерији више него представи. Инспирација је дакле у уметничкој галерији речи. Млада Коба је у тренутку живота кад мора заузети позицију у свету, што укључује и доношење одлука. Већина нас зна да на свету постоји толико неправде, али неке неправде намерно смо одлучили да одбацимо и игноришемо. Коба је савршена особа за разговор о тој узнемирујућој сложености, она не упира прстом ни у кога појединачно, али примећује да у овако конципирана капиталистичка друштва, макар кредом, треба интервенисати.

Представе које су се издвојиле и самим тим поделиле награду за граничне облике позоришта тј. експресивност на граничном подручју између позоришта и осталих уметности или стваралаштва у најширем смислу позоришта и других поља јесу *Саг сам Лаки*,



Из представе *Розамунда*, фото: Лидија Антоновић

продукције Еманат – Института за афирмацију и развој плеса и савремене уметности из Словеније и “једна мистериозна Ствар, рече е. е. камингс*”, “Шта рећи о Пјеру”, “Олимпија”, ауторке Вере Мантеро и О румо до фумо из Португалије.

Представа *Саг сам Лаки* је својеврсни омаж животу и поезији словеначког песника Сречка Косовела који је понудио врхунски плесни догађај, на необичан начин комуницирајући телом и предметима (једним радним столом из песникове епохе и мноштвом папи-

ра исписаних стиховима). Поетски израз комбинован са луцидно нагарављеним простором који је публика морала да удахне поставља питања уметничких тескоба, заточених у згаришту тела (пнеумонија од које је песник умро у једној малој неосветљеној соби) и изграња у уметничком трагању за правим речима да би се овековечила осећања исткана у његовим стиховима. Моћ трансформације говора, покрета, најразличитијих могућих звукова и музике која све на крају гуши, као што болест гушењем од кашља убија Косовела, враћа нас и у епоху, али суочава и са питањем позиције песника у неромантичним временима у којима и сами нисмо сигурни да ли наше мисли, чак и када су артикулисане поетски, могу да убију речима (да парафразирамо Бранка Миљковића). Матија Ферлин, кореограф и извођач ствара посебну музику комбинујући јако мало средстава. Својим говорним и телесним апаратом ствара се доживљај који подсећа да све што је некад било ватра, чак и као гареж, пепео и прах, надахњује нове уметнике да разносе мисли и речи у добу које као да се не мења. Наиме, једнако као и после кризе Првог светског рата и данас уметници, налик Косовелу, трагају за великим наративима и правом формом, без обзира на сурове егзистенцијалне услове мемљивих празних соба, попут оне у словеначком красу. На тренутак смо сви били Ферлин/Косовел.

Триптих Вере Мантеро је перформанс у три чина и има све што класичне представе имају – паузе. Већ та ситуација разбија концепцију класичног перформанса који кратко траје и има за циљ да буде транспарентан у покрету, језику и да укључи што више чула. У првом перформансу видимо Веру Мантеро као нестварно биће – пола-жена, пола-сатир. Та жена није било ко, већ Цозефина Бејкер. Цозефина Бејкер у почетку као да лебди и као да имамо само њено лице у крупном плану, готово филмски, да би речи које изговара на разне начине (туга је једна од њих) откривале тело са копитама које указују на далеки одјек дитирамбских

ритуала (када су људи са сатирским маскама заиста у том тренутку веровали да су невероватна бића). Цозефина Бејкер данас у лику Вере Мантеро не плеше, она долази да нам каже неке речи које, кад изговарамо, понекад нисмо свесни да не разумемо, или су оне испражњене од свог првобитног значења.

Други перформанс у овом низу посвећен је предавању Жила Делеза о Спинози, о три врсте знања. Будући да је предавање толико сугестивно, Верин плес, у приватној гардероби може бити контрапункт или допуна доживљаја о *првом* знању, о чему Делез говори, а то је *знање у њокреиу*, знање које се шири и креће.

Трећи перформанс је публику највише усхитио, очарава како ауторку тако и бројне гледаоце мислима из књиге *Култура која гуши*, Жана Дебифеа, повезане са чувеном Монеовом сликом *Олимпија*. Вера Мантеро је овде модел који устаје из својих моделских поза, са чувеног кревета на коме лежи акт и, за разлику од тадашње жене сумњивог морала, данашњи модел држи књигу и чита. Оваква Олимпија вуче свој кревет за собом као Сизиф камен. Она учи. Њена нелагода у култури која гуши је однос према објектима чији је део – кревету, покривачу, јастуку, цветну у коси, да би се борба једне жене са толиком културом и уметношћу завршила симболичким, тј. дословним падом с кревета. Потреба Вере Мантеро да интелектуализује плес или сувопарни интелектуализам оплемени покретом, гестом и њеним изузетним промишљањем сваког детаља, чини овај догађај, упркос паузама дужим од самих перформанса, догађајним и самим тим местом заједнице.

Овогодишњи Инфанти, иако се одвијао у дефинисаним просторима СНП-а и Културног центра, без претераног изласка на тргове и специфичне локације, заљубљеницима у нове театарске изборе приуштио је значајне увиде. Инфанти је истрајао на прагу своје пете деценије, упркос свим притисцима.

Пише > Тамара Барачков

Ослушкивање класике

О представама *Отело* и *Злочин и казна* (ЈДП)

Било би немогуће говорити о протеклој сезони у београдским позориштима, а занемарити финансијске проблеме са којима су се она суочавала. Новчана помоћ за поједине позоришне институције изостала је и од Града и Министарства, али разлог томе није само општа економска криза, већ и критеријуми по којима су распоређена средства за културу, тачније одлука Министарства културе да подршку пружи пројектима који су “патриотски” и од “националног значаја”, али не и уметнички релевантни.

Мада би било неправедно рећи да је начин на који је репертоар београдских позоришта конципиран мотивисан искључиво незахвалном новчаном ситуацијом, чињеница јесте да су ове сезоне, уз свега неколико праизведби драма савремених младих писаца (*Гребање* Тање Шљивар, *Прси* Дорунтине Баша, *Оивођена* Горане Баланчевић) доминирале представе рађене по класичном предлошку: *Анџиона* и *Избирачица* (Народно позориште), *Ревизор* (Атеље 212), *Отело*, *Госпођица*, *Злочин и казна* (ЈДП), *Зона Замфирова* (Позориште на Теразијама).

У корпусу “новог” читања класике издвајају се две представе које високе уметничке домете не постижу покушајем актуелизације дела, смештањем у тренут-

ни друштвени контекст, већ напротив, релевантност тих остварења огледа се у савременом редитељском приступу самом тексту и начину на који се он чита и истиче. Реч је о представама *Отело* Милоша Лолића и *Злочин и казна* Ане Томовић, које имају неколико заједничких карактеристика: осим што су обе постављене на сценама Југословенског драмског позоришта и што режије потписују водећи редитељи млађе генерације, редитељски концепт и Лолића и Томовићеве заснива се на посебном односу према драмском тексту, те проучавању говора и језика на сцени.

Од последње Лолићеве режије у ЈДП-у (*Сањари*, за коју је добио Гранд при 43. Битефа) прошло је готово шест година, а у међувремену овај редитељ остварио је неколико запажених режија на сценама водећих европских позоришта, награђених престижним наградама попут аустријске Нестрој и Гранд прија на словеначком фестивалу Борштниково сечање.

Сведеност коју смо имали прилике да видимо у претходним Лолићевим режијама (*Писар Баршлби*, *Крваве свадбе*), уочава се и у његовом читању *Отела*. Готово на огољеној позорници све је подређено тексту односно изговореној речи. Овакав минималистички приступ није хладан већ изразито поетичан, а преци-

Из представе *Отело*, фото: Б. Лучић



зна слика мрачне и страствене природе појединца, те универзално, препознатљиво зло, остварују јако емотивно дејство на гледаоца.

Лолић и у овој представи наставља да се поиграва могућностима употребе звука у позоришту – глумци, седећи на ивици сцене, лупкају лагано рукама и ногама о под, гласом производе звуке налик невремену и фијуку јаког ветра, док се трагичан исход и долазак несреће наговештавају музиком коју стварају гласови у позадини, али и хором који прати Дездемонину песму. Одсуство музике није само средство истицања епохе и средине у којој се драма дешава, већ је део Ло-

лићевог минималистичког концепта који подразумева инсистирање на физичким и гласовним могућностима глумаца на сцени.

Поред звукова и изговорене речи, за Лолићево читање Шекспира посебан значај има и тишина – упарво пауза између реплика, непомићност и фиксиран поглед који глумци упућују једни другима, јасно сликају удаљавање Отела и Дездемоне, односно неповерење који лик Мавра развија спрам своје жене.

Иако Лолић у *Ошелу* акценат ставља на чулно, то не подразумева у потпуности статичан мизансцен. И у овој представи, како је то чинио у минхенској режији

Крвавих свадби, редитељ истиче важност полагаја ликовна, инсистирајући да се велики део представе игра на ивици сцене, док у појединим тренуцима Лолић глумце “помера” све даље, у дубину – непосредно пре убиства Дездемоне, Отело, потиснут у трећи план, седе у полумраку, чиме се наглашава његова постепена психолошка изолованост, усамљеност и удаљавање од своје жене, узроковани Јаговим сплеткама и вештим манипулисањем.

Посебно је значајна поменута редитељева одлука да глумци у току представе буду смештени на ивицу просценијума. Ова интервенција нарочито је изражена у сценама између Отела и Дездемоне, када љубавни пар окружују остали ликови, чиме се назначава да су њихов однос и проблеми који настају јавна ствар: под будним оком ликовна одиграва се и прва брачна ноћ младенаца и убиство, чак је и Отелов шамар Дездемони звучно манифестован колективним одсечним ударцем длана о длан. Тиме се сугерише да су и сви остали ликови саучесници злочина, једнаки актери трагичног распада љубавне везе, подједнако одговорни за мржњу и нетрпеливост, а имајући у виду да се део представе игра под упаљеним светлима, одређена одговорност може се приписати и гледаоцу.

Самим тим што се инсистира на пажљивом проучавању Шекспировог текста, у Лолићевом режији *Отела* глумачка игра представља кључни аспект представе. Изузетно појачана осећања која доводе до трагичног краја, истакнута су врло суптилно – префињеним средствима поентира се привлачност и страст између Отела и Дездемоне, вешто је приказана постепена градација Отелове заслепљености Јаговим причама, те Јагова завист и мржња према Отелу. У игри Милене Живановић, као Дездемоне, приметна је одмереност и софистицираност којом глумица успева да покаже остеливост, нежну страну свог лика, као и дубоку оданост и приврженост Отелу. Војин Ђетковић играјући Отела истиче његову сигурност и самоувереност, на моменте сувише инсистирајући на самодопадљивости,

претерујући у комичким ефектима који произлазе из мимике лица. И поред тога Ђетковић остварује јасан развој лика – од помало самозадовољног, преко апатичног и разочараног, све до бесног и агресивног човека. Ипак, најупечатљивију улогу у Лолићевом представи остварио је Никола Ђуричко као Јаго. Ђуричко гради fine прелазе између шармантне и готово психопатске природе лика који испод спољашње допадљивости вешто крије безграничну мржњу и опседнутост Отелом.

Баш као што је случај са Лолићевим *Отелом*, и у представи *Злочин и казна* видљив је редитељски поступак којим се потцртава значај говора и језика. Користећи драматизацију Анђеја Вајде, Ана Томовић у фокус представе ставља пре свега однос Раскољникова и истражног судије Порфирија Петровића, анализирајући психолошко стање злочинца након извршеног убиства и његову борбу са последицама тог дела. Ова борба је изразито психолошка, суочавајући два лика из романа Достојевског редитељка покушава да проникне у најфиније слојеве људске свести, савести и одговорности, истичући питање кривице појединца и могућност за испуњењем.

Дијалог између Раскољникова и Порфирија Петровића постављен је у први план и представља вешто вођену расправу ликовна на различитим странама закона, о злочину и кривици, о “савести и крви” како то Петровић у једном тренутку дефинише. Њихов сукоб истовремено је и филозофска и правна расправа, са перфектним трилерским механизмом, разговор о могућности постојања савршеног злочина и одговорности човека који је дело починио. Постепено појачавање сукоба два јунака, вешта је игра ловца који пажљиво гони свој плен, спретно истражује унутрашње стање осумњиченог, суптилно продирући у најскривеније делове његове савести, не би ли га, на самом крају, и довео до тачке пуцања и коначног отварања.

Мизансцен је сведен и статичан – глумци седе на клупама поређаним на сцени у два реда, њихови покрети су одмерени, лагани, уз честе паузе између репли-

ка и студиозне погледе, а тензију у разговору повремено подстиче ритмично куцкање прстима Петровића по ивици клупе. Све је, дакле, подређено слушању, тачније ослушкивању текста, дијалогском сукобу као комплексној расправи и слојевитој студији о злочину и људском карактеру.

Због тога није нимало чудно зашто редитељка ликове смешта у интиман, слабо осветљен простор који својом концепцијом асоцира на судницу. Клупе на којима седе јунаци, некада удаљени један од другог, а на моменте сасвим близу, могу се тумачити као судница у којој се испитује постојање могућности правде, простор где злочин и његов починитељ бивају потпуно огољени. Судница је место истине, разоткривања, али и пажљивог, аналитичког приступа мотивима и последицама убиства.

У глумачкој игри уочљива је одређена дистанца и одмереност, истражује се говор, а психолошко стање ликова изражава се преко гласа. Љубомир Бандовић поставља Порфирија Петровића као суздраног истражитеља, који са отклоном и изузетном смиренешћу, тишином у гласу и само привидном ненаметљивошћу, вешто провоцира и постепено “прилази” Раскољникову, опипава његово психичко стање и растројеност, истовремено наклоњен и интригиран појавом младог

студента. Никола Ракочевић прецизно показује Раскољникову моралну растрзаност и муке у покушају да сакрије злочин. Иако је дистанца у игри приметна, посебно је изражена у сцени Раскољниковог исказа на самом крају представе – млади студент говори у микрофон, хладно и смирено, без емотивног проживљавања и саосећања, те је његово сведочење вид коначног суочавања са почињеним делом.

Значај представе *Ошело и Злочин и казна*, које се по успешности издвајају у протеклој сезони у београдским позориштима, налази се у истраживању говора и гласа као главних сценских средстава. Иако у приступу врло сведена, представа Милоша Лолића пример је високоестетизованог театра, у којој млади редитељ савршено приказује заробљеност јунака у сопственим страстима због којих страдају, откривајући сву слојевитост и лепоту Шекспирове трагедије.

Суптилно развијан сукоб судског истражитеља и студента, иако визуелно статичан, помало и монотон, никако није једноличан, напротив. Суочавање два лика, психолошко поигравање Порфирија Петровића и лагани ломови Раскољникова врло су напети, готово трилерски. Овакав редитељски поступак којим се наглашава важност дијалога искушава гледаочеву пажњу, захтевајући његову потпуну концентрацију и посвећеност.

Из представе *Злочин и казна*, фото: Ненад Петровић



Пише > Вања Николић

Разгледница са дугог путовања

0 представи **Галеб** (СНП)

Када се оде на далек и дуг позоришни пут, није пракса да се пошаље разгледница, али јесте леп гест. Што је пут дужи и што се више различитих ствари види, разгледница је све више. У програмској књижици за представу *Галеб* Српског народног позоришта налази се седам разгледница. Уз њих су прилози, садржаји или поруке исписане на полећини, за све, осим за последњу. На нама је да ту разгледницу испишемо и испунимо импресијама, размишљањима, емоцијама или чиме год желимо. Да је испишемо и пошаљемо некоме са путовања званог *Галеб*. Може деловати да је оваква програмска књижица само решење доброг дизајнера, концепт који има за циљ да се издвоји од других, махом истих, садржајем сиромашних и непривлачних програма. То јесте у сваком смислу постигнуто, али чини се да је важније било да се њеном недовршеношћу, односно отвореношћу укаже на концепт редитеља Томија Јанежича који је користио при креирању овог класика.

И пре гледања представе упознати смо са неким појединостима и свесни чињенице да ово неће бити свакидашње позоришно искуство. Пре свега због шест и по до седам сати трајања, што варира од изведбе до изведбе. Годину и по дана за пробе и припреме представе такође превазилази оквире стандардног. Због тога су очекивања различита, посебно она везана за

могуће интервенције на самом тексту. Највеће изненађење након гледања јесте да је тих промена заправо врло мало. Време проведено у позоришту и око њега испуњава четири чина, баш она која је сам Чехов написао, од њих Јанежич гради четири, условно речено, одвојена дела.

Први део редитељ поставља као пробу са читањем текста и наизглед приватним глумачким тематизовањем позоришта, уметности, испробавањем нових форми и преиспитивањем старих. Глумци су у приватној одећи, комбинују лична искуства, себе у раду на улогама и, коначно, улоге саме за себе. Кроз све то провлаче се стваралачке недоумице, реалне и дате у тексту, кризе, питања уметности. Публика је свуда около, под пуним светлом, има могућност да посматра процес који се пред њом креира. У другом делу постаје јасно да је садржај драме коју пратимо скоро нетакнут, али да се сваки чин третира у другачијем стилском и естетском кључу, према томе коју су теме примарне и какав им оквир највише погодује за интерпретацију. Зато је други део грађен као прегласно и у сваком елементу пренаглашено третирање емотивних односа. У центру пажње су љубавни троуглови, који се код Чехова испољавају кроз све неизречено. Овде се они у експресионистичком маниру изражавају кроз бунило и сновиђење, без покушаја да било шта буде скривено. Све је видљиво

и у емотивном хаосу неразумевања самог себе и других у љубави, постиже се перципирање патње, несигурности и несхваћености. Трећи део је сведен, смирен и песимистичан. Постављен је у нови простор у коме је нама дато да видимо растегљен параван и само део ситуација. У маниру античке трагедије кључни тренуци одигравају се ван погледа публике. Ипак, овде смо у могућности да чујемо и тиме замислимо сва споредна дешавања, док је фокус на односу мајке и сина. Он се једини одиграва испред нас, растући од брижне мајчинске љубави до врхунца комплексног едиповског односа између мајке и сина. Овде интима испливава у први план, али и поетичан Чехов у правој мери. И након свега убрзан крај, у коме се наслућује неизбежно, али добија и неочекивано. Последња сцена у мраку, где су сви раштркани док се полако доноси све више и више свећа нагло се завршава Костином смрћу, али без сцене између њега и Нине. Редитељ нам најављује кратак филм, у коме наизменично видимо реалистично снимању сцену и исечке са проба. Јасно је донекле у којим се све правцима могао кретати тај процес и колико је био комплексан. Јасно је и суочавање коначности и једностраности снимљене улоге, а вишеструких праваца и могућности процеса у њеној припреми, као коментара о глуми и глумцу уопште.

Четири дела као одвојене целине, али и појединачно, пружају нови, а опет стари доживљај Чехова. У анализи сва четири дела можда су важнији елементи који их граде и процес кроз који се прошло да би се постигао жељени циљ. Седам сати ове представе заиста потврди чињеницу да постоји спољашње време, које сви рачунамо на исти начин и унутрашње, које зависи од личних доживљаја и перцепције. Требало би много простора и времена да се сваки део појединачно анализира и бар неколико гледања представе да се схвате сви утисци и емоције које осећамо у току изведбе и начин на који се они постижу. Зато ће се ова анализа бавити само неким елементима представе, чини се кључним.

Антон Павлович Чехов је написао *Галеба* 1895, да би наредне године уследила неуспешна праизведба овог комада. Иако се у великој мери замерало структури текста, следећом поставком било је јасно да се неуспех могао приписати само погрешној режији и глуми. Чехов је тврдио да су глумци играли гнусно и глупо и дуго је одбијао да се бави позориштем и пише за њега, верујући да га је ово искуство у потпуности одвојило од тога. А онда се догодио сусрет и сарадња који не само да су поколебали Чехова у његовој одлуци већ су у великој мери променили ток историје модерног позоришта. Децембра 1898. на сцени Московског художественног театра постављен је *Галеб* у режији Станиславског. Након тога не само ова већ и друге Чеховљеве драме почеле су да се играју у кључу театра психолошког реализма. Станиславски је увео нови стил глуме, важан за развој принципа и метода глуме савременог театра и тумачио Чехова на нов, другачији начин. Станиславски се његовим текстовима бавио предано, а као доказ остале су редитељске књиге у којима су детаљно описани модели режије и принципи по којима је радио. Сви ти документи важни су не само за разумевање Чехова и Станиславског већ и као наслеђе на којем Јанежич гради своју представу, али и цео стваралачки принцип и концепт.

Галеб је комад који у себи садржи све типичне Чеховљеве теме, али који се у великој мери издваја од осталих. Поред немогућности емотивног остваривања оличеног у бројиним љубавним троуглима, људи из малих, учмалих средина, које ремети долазак оних из града и немогућност потпуног остварења личности при тим сусретима, *Галеб* у себи носи теме уметности. Питања због чега уметник ствара и на који начин, да ли је то његов унутрашњи порив или пак долази из потребе за самопотврђивањем и ситуирањем, на који начин се поставити у односу на етаблиране, а можда и осредње уметнике који диктирају вредносне системе? Кључно питање *Галеба* свакако јесте могућност остваривања нових форми у уметности и, што је важније, њихово

креирање у односу на класична, конзервативна, опште-прихваћена начела која озбиљно чувају њихови представници. Управо због ових тема *Галеб* је драма увек привлачна глумцима и свим ствараоцима, а мешање живота и уметности инспиративно је у контексту успостављања овог односа на сцени. Не чуди што Јанежич поново бира ову драму и поново бира Чехова, јер као редитељ склон је сталном преиспитивању и истраживању могућности позоришног процеса, позоришног чина и саме позоришне уметности.

Томи Јанежич је редитељ са богатим редитељским искуством, али за ову представу је важније његово педагошко искуство у области глуме. Мало је рећи да је начин на који се он бави глумом и како ради са глумцима само посвећенички и детаљан. Слободно се може рећи да је он у тој области истраживач. Основе свог глумачког, методичког искуства и знања, како сам тврди, стицао је на Систему Станиславског, а као логичан наставак били су рад на методу Лија Стразберга и глумачким техникама Мајкла Чехова. Поред тога, проучавао је глумачке методе из целог света, Мејерхољдову биомеханику, физичке вежбе Гротовског, тренинге Один театра, индијско и јапанско позориште итд. Ипак, најважнија је његова шестогодишња едукација у области психодрамске терапије из које је изашао као психодрамски терапеут са искуством вођења приходрамских радионица и група. За овај процес то искуство било је кључно.

Психодрама је акциона форма трупне психотерапије. Живојне ситуације појединца се одигравају на сцени уз помоћ чланова трупе. Као средство изражавања, психодрама користи говорни језик и језик тела. Не постоји драмски текст него се одигравају призори из живота човека, онако како их он доживљава. Психодрамска позорница је стурно место на коме се, у присуству трупе и под вођством директора (терапеута), истражују људске релације. У групном процесу рад се одвија на три спојена нивоа. Појединац, у овом случају глумац, остварује процес у оквиру ког је у могућности да се

бави личним недоумицама и проблемима, даље, он функционише у оквиру групе и прати развој и динамику односа групе што одлази на следећи, у овом случају најважнији ниво, а то је стварање и креирање ликова из драме и њихових односа, али све то кроз призму претходног рада на себи и групи. У целом процесу учествује и психотерапеут, у овом случају редитељ, на исти начин и личним променама утиче на односе у групи.

Јасно је зашто овакав процес рада пре свега захтева пуно времена, а затим и како води dobrim резултатима. Ипак, и поред постојања доброг метода којим редитељ влада важно је одлуке и потезе ускладити, како би сви елементи профункционисали. Први је свакако одабир глумаца. Представа *Галеб* започела је као радионица у оквиру мастер студија глуме на Академији уметности у Новом Саду, да би прерасла у представу Српског народног позоришта. Захваљујући томе, глумачку екипу чине тек свршени студенти глуме Милица Јаневски, Филип Ђурић, Ивана Вуковић, Милица Трифуновић, Тијана Марковић, Јован Живановић и Димитрије Динић и њихови професори Јасна Ђуричић, Борис Исаковић, Борис Лијешевић, Денеш Дебреи, као и глумци Српског народног позоришта Драгиња Вогањац и Душан Јакишић са којима је редитељ раније имао прилику да ради.

У методу рада, концепту режије и самој изведби један од главних фокуса Јанежичеве представе свакако је глумац, његов рад на сцени, ван сцене, креирање лика, лични и професионални процес кроз који пролази и проблеми са којима се сусреће. Зато не чуде награде на овогодишњем Стеријином позорју – Специјална награда за представу у целини и награда за глумачко остварење Јасни Ђуричић. Може се расправљати и о наградама које представа није добила, што је у најмању руку било очекивано: награда за најбољу представу или награда за режију, али то овом приликом нећемо анализирати, већ ћемо фокусирати оно што је по одређеним критеријумима било вредно награђи-

вања, а што свакако јесте резултат концепта и режије Томија Јанежича – глума.

Игра глумца, постављање лика пред публику и коначно изазивање реакције зависе искључиво од процеса кроз који се прошло пре премијере. Пробе су кључне за рад и заправо су најкреативнији део стваралачког процеса. Током проба наилази се на дилеме, оне се отклањају или не, све могућности су отворене и трага се за решењима док се не нађе право. Изведба је резултат, избор у мноштву могућности, коначни фиксирани продукт у коме нема толико креирања и тражења, јер се одиграва пред публиком.

Како би истакао важност процеса, посебно оног кроз који су прошли његови глумци, али и нагласио тему стваралаштва и уметности као важан елемент Чеховљевог текста, Јанежич први део представе гради кроз структуру пробе. Публика окружује глумце са свих страна док су они у средишњем делу, као у рингу. Светла су упаљена, нема четвртог зида, нема дистанце од онога што се дешава на сцени. Редитељ је присутан, баш као на свакој проби, али обраћа се и нама, захваљује што смо дошли, жели да се удобно сместимо, да се понашамо како нам је најприродније, да учествујемо у овом процесу, јер то је проба, не представа. У таквој поставци глумци нису само у додељеним улогама. У свакодневној одећи, са текстовима у рукама, суфлирају једни другима, играјући први чин *Галеба* уз приватне опаске. Редитељ је преплео живот и уметност, баш као што је то случај код Чехова. Емотивна проблематика јунака, лична неоствареност и стална текстоба која је прати, рад на себи и проблеми стваралаштва заправо су увек присутне теме и овако се потенцирају.

Домен приватног не остаје само на том нивоу, продубљује се и додају му се значења, пре свега вешта употреба односа учитељ–ученик. Када Јасна Ђуричић изађе на сцену, она је у свом матичном позоришту где је одиграла велики број улога и добила завидне награде и где се свакако осећа сигурно. Са таквом репутацијом публика је посматра уз велика очекивања, али и

дивљење. То је свакако елемент неопходан за грађење лика Аркадине. Она је позната глумица, свесна пажње и дивљења који јој се поклањају. Она зна шта је неопходно да би се таква ситуација одржала и то ставља испред свега, испред мајчинске улоге и сина. У овом глумачком задатку свакако јој додатно помаже животни задатак који свакодневно испуњава, онај професорски.

Педагошка професија у области уметности увек је на некој граници, ход по жици и у великој мери управо је тражење границе између приватног уметничког и јавног уметничког. Учитељ је увек пред могућношћу да га ученик превазиђе, што истовремено може бити највећа награда али и највећи страх. Управо ту амбивалентност Јанежич користи у представи. Филип Ђурић у улози Костје није само Јаснин студент, он је неко коме је она, одабравши га на пријемном испиту, пружила поверење. Јасна као професорка може да буде добар или лош педагог, да критикује, учи, улије осећај сигурности или пак створи комплексе, да одабере да ли ће помоћи ученику када дође тренутак за “осамостаљивање” или ће га пустити од себе без подршке. С друге стране, било који потез код Филипа изазива реакције, а све то време Јасна је ауторитет, неко коме се безусловно верује и управо та вера може да буде кључна за његов уметнички напредак, али може и да га уништи.

Основа са којом се улази у представу свакако је више него погодна за грађење ликова Аркадине и Костје кроз толико једноставан, а промишљен концепт. Јанежич вешто користи приватне елементе и код других ликова, од којих је интересантно поменути јединог неперформера редитеља, такође професора на академији, Бориса Лијешевића. Њему је поверена улога Тригорина који у драми не припада миљеу у коме се нашао. И не само то, он и не покушава да му се прилагоди, да се уклопи, довољан је сам себи и опчињен својим талентом и успехом. Као што је Тригорин изузетак међу ликовима у драми, тако је Лијешевић изузетак као редитељ међу глумцима и зато је добар избор за ову улогу. Осим тога, Јанежич од њега

не тражи да глуми, да има правилну дикцију, да се на школски начин бави својом улогом више од онога што као редитељ може. Тиме се постиже управо неопходна различитост од свих осталих ликова. Захваљујући тој испреплетености живота и театра, унутрашњи емотивни свет глумаца спаја се са карактеристикама ликова које играју. Тако глума не одлази у патетичност и пренаглашеност већ константно егзистира на граници фикције и стварности.

Ефекат оваквих редитељских потеза је снажно искуство, до сада недоживљено, посебно не у домаћем позоришном свету и свакако вредно памћења. Само летимично је поменуто овогодишње Стеријино позорје, можда управо због тога што јаче од емотивног доживљаја представе, надвладава неверица због одлуке да се оваквом редитељском умећу не додели награда, посебно имајући у виду селекцију и друге представе. Али онда се вратимо на представу и утисци су и даље ту, посебно емотивни, као и жеља да се вредних седам

сати поново проживи. Јер ма колико била прича о уметности и љубави, представа се суштински бави животом, дајући нам оно најједноставније и најпрепознатљивије, емоције. Зато она и у сегменту награда успева да превазиђе сам живот. Наиме, након непрочитаног имена Томија Јанежича као награђеног за режију, схватамо да име добитника чудно потврђује концепт представе и делује као да је и ова ситуација изрежирана. Борис Лијешевић, овај пут не у улози Трепљева и ученика Томија Јанежича, већ редитељ представе *Чаробњак*, свакако заслужено добија поменути награду. Тако се чудно поигравање живота и позоришта наставља, и можемо се запитати да ли је то тренутак који је сам Јанежич у представи потенцирао, када ученик надвлада свог учитеља, макар у формалном смислу или је необична борба између нових и старих форми? Сигурно је само да је последња разгледница у програмској књижици остала неиспуњена управо због “изведбе” која траје и кад се представа заврши.



Из представе *Галеб*, на БИТЕФ-у

Пише > Милош Латиновић

21. фестивал Вршачка позоришна јесен

Класичан модел, модеран крој

Две карактеристике као препознатљиво обележје остају после овогодишње Вршачке позоришне јесени односно 21. међународног фестивала позоришне класике: прво, то је озбиљна и јасна селекција Миливоја Млађеновића, стриктна у подршци, непорецивог и принципијелног концепта овог значајног театарског фестивала, а друго, апсолутни тријумф представе *Ојера улџима* Новосадског позоришта – Ujvideki színház, у режији Кокана Младеновића, која је у потпуности обележила ову позоришну сезону у Србији.

Ако се подразумева да је концепт фестивала његов темељни камен, а у каснијем периоду, рецимо, дефиниција и оквир од којег се, без јасних разлога, не одступа, Млађеновић је то дословно подвукао својим избором представа за извођење у Вршцу, јер је у Србији и региону (Хрватска, Црна Гора) пронашао одличне интерпретације Голдонија, Бомаршеа, Шекспира, Гогоља, Брехта и Вилијамса, и тако учинио посао жирију (Милена Дравић, Предраг Ејдус, Јелена Богавац) изузетно тешким. Под геслом “класичан модел, модеран крој”, 21. фестивал снажно је одјекнуо у позоришној јавности Србије, те је тако поново утемељено у неком периоду можда и пољуљано поверење у значај ове театарске манифестације.

Тријумф представе *Ојера улџима* друга је значајна константа која обележава овогодишњу Позоришну јесен, али о представи ауторског тријумвирата Бомарше – Ђармати – Младеновић, у редитељском читању Кокана Младеновића и фантастичној игри глумаца Новосадског позоришта доста тога је већ написано, а најпре поводом фестивалских успеха у Кикинди (Фестивал професионалних позоришта Војводине) или Смедереву (Тврђава театар). Вршачка публика била је награђена сусретом са одличним ансамблом, значајки вођеним, и тако недвосмислено усмереним да јединим средствима које има – таленат и самопрегор – објасни како истинска уметност није спремна да трпи оправдања која проистичу из “ове” ситуације, “накарадног” времена, “објективних” околности, “субјективних” слабости, те покушава стално да се докаже и успе без обзира на намерна ограничења и неочекиване хендикепе. Уметник је увек спреман да се жртвује за квалитет, за опстанак уметности, па тако и свој лични опстанак и као ствараоца духовног добра и као човека. Стога не чуди, у идејном проседеу аутора, спремност драмског ансамбла да се, вољом властодршца и строгом уредбе, уздигене и постане оперски. Пристајање на немогуће, међутим, није спуштање чела пред хиром



Из представе *Опера улџима*, Новосадско позориште

моћника, него и прилика за протест, за бунт и тријумф вербалне револуције, које су нам у ближој историји више доносиле него оружане побуне или веровање у ред и систем. Представа *Ојера улџима*, идејно и практично, доказује да је победа уметности још далеко, али се ћутати не може.

Доминација *Ојера улџима* ипак не обезвређује остатак програма фестивала, него верујем да квалитет

представа из селекције значајно додаје на страну представе Новосадског позоришта. То се, пре свега, односи на представе по тексту Вилијама Шекспира *Ошело* у продукцији ЈДП Београд, режија Милош Лолић и Карла Голдонија *Слуја двају јосиодара*, СНП Нови Сад, НП "Тоша Јовановић" Зрењанин и Будва града театра, режија Борис Лијешевић. Апсолутно различити комади, редитељска опредељења, драматуршка тумачења имају

заједничу ноту у надахнутој игри глумаца. Пре свих, Николе Ђуричка као Јага у представи *Ошело* ЈДП-а и Бранимира Брстине у комаду *Слуја двају јосіодара*.

Похвале заслужује и домаћин Народно позориште “Стерија” које је, без обзира на обезбеђено учешће, својим репертоарским искораком апсолутно заслужи-ло главну селекцију, због занимљиве и позоришно интригантне презентације Брехтове *Малоірађанске свадбе*. Глумачки дисциплиновано, интригантно и посвећено. Редитељ Александар Швабић дипломирао је (ФДУ) овим пројектом, опредељујући се за сведеност и простора и мизансцена, а ослањајући се на промишљена редитељска решења задобио је и поверење ансамбла, па тако и фестивалске публике.

Ревизор Н. В. Гогоља у продукцији Атељеа 212 издржао је, попут већине драмских класика, редитељска осавремењивања Иве Милошевић, где је све било подређено виртуозности Гордана Кичића, који је, прелазећи преко личних проблема, Хљестакова одиграо у маниру искусних бардова театра. Иза те игре у чијем центру је јасно, често занемаривана, подела ње-

говог карактера на период анонимности, фрустрације и наивности и раздобље изненадног тријумфа, те отрежњујуће схватање моћи и незаслужене, симболички стечене доминације, остао је и критички отклон према времену, јуче и данас, и карактерима.

Гостовање Казалишта Вировитица из Хрватске драмом Тенесија Вилијамса *Мачка на усијаном лименом крову*, у режији Само Стрелеца, дало је значајан међународни оквир фестивалу, али не само као алиби већ и својим квалитетом. Пре свега финим редитељским промишљањем и глумачким думетима Ане Мајхенић и Антуна Врбенског.

Пратећи програм фестивала био је изузетно богат, што употпуњава манифестацију и даје јој одличан вишеслојни оквир, а треба истаћи и добро конципиран и усмерен разговор о међуфестивалској сарадњи на којем су учествовали директор Стеријиног позорја Селимир Радуловић, те представници Битефа, Фестивала професионалних позоришта Војводине и града Вршца, као и тематско вече посвећено редитељу Дејану Мијачу које је водио новинар Слободан Савић.

Из представе *Опера ултима*, Новосадско позориште



Пише > Милан Маћарев

48. Борштниково сечање

Од Полуделе локомотиве до Мајстора и Маргарите

48. Борштниково сечање одржано је у Марибору од 18. до 27. октобра 2013. Жири у саставу Јасен Боко, Томаж Кубиковски, Барбара Орел, председница, Теа Рогел и Петра Видали доделио је Велику награду Фестивала Борштниково сечање за најбољу представу *Полуделој локомотиви* у режији Јернеја Лоренција, Драма СНГ Љубљана, Борштникову награду за најбољу режију Матеји Колежник за *Јона Габријела Боркмана* Хенрика Ибзена, Драма СНГ Марибор, док је Награду за колективно остварење добила представа *Вежбе против шескобе* у извођењу ССГ Трст. Добитници Борштникове награде за глуму су Наташа Матјашец Рошкер за улогу Госпођице Еле Ронтам и Игор Самобор за улогу Јона Габријела Боркмана, Наташа Барбара Грачнер за улогу Мати у представи *Мајши* и Полона Јух за улогу Офелије у *Хамлећу* (обе у извођењу Дrame СНГ Љубљана). Награда за најбољу младу глумицу додељена је Тини Гунзек за улогу Декле (Девојке) у представи *Вежбе против шескобе* у извођењу ССГ Трст. Награда Друштва позоришних критичара Сло-

веније припала је представи *25.671* у режији Оливера Фрљића и извођењу Прешерновог гледалишча Крањ.

С времена на време, такмичарски програм Борштниковог сечања заговара линију театрализованог театра. Ове године на тој линији биле су представе *Црна животиња жалости*, *Вежбе против шескобе*, *Хамлеј*, у такмичарском програму и *Лега* у међународном програму Мостови. Прва представа у такмичарском програму 48. БС-а била је *Црна животиња жалости* Ање Хилинг, у режији Ивице Буљана. Нараторка Јете Остан Вејруп улази из гледалишта и потанко, али са дозом хумора, описује сваки детаљ природе и онога што су шесторо пријатеља понели са собом на пикник у шуми. Током првог чина у коме се наизглед ништа не догађа, редитељ скреће пажњу публици на разлику између описа нараторке, онога што се (не) збива на сцени и на релације између ликова. У другом чину малтене само кроз говорну радњу актера представљен је огромни шумски пожар који доводи у опасност њихове сценске ликове. Успореним покретима и гласним говором до



Из представе *Хамлет*, СНГ Љубљана, фото: Петер Ухан

викања извођачи постижу контраст у односу на први чин. За време пожара разоткривају се њихове праве склоности. У љубавном шаху сви ликови ће променити своја места у жељи за променом. Паул Себастијана Каваце једини је који то не може и извршава самоубиство јер се осећа одговорним за смрт жене Миранде и бебе Глорије. Завршно извођење песме *Always on my mind* Елвиса Прислија коју карикатурално пева ретро рокер Флин (Домен Валич), показује да он ипак искрено воли само себе, а не своје љубавнике и љубавнице.

Перформанс *Ово је њек њочешак* групе Via Negativa показује како је важна контекстуализација да би перформанс био успешан. У уводних двадесетак минута публика присуствује лудичком скакању раздраганих извођача мушког и женског пола. Њихови соло наступи, дуети или игра утроје изазивају смех у публици која би и сама тако скакала, али спречава је недостатак кондиције, конвенција и неспремност за експонирање. Ничим изазвани долазак жене која обећава куле и градове у представу уводи мотив политике. Иронија је да извођачи повремено исправљају политичарку (?) због неправилног изговора појединих речи, које она није најбоље савладала. Међутим, између представника света уметности и света политике заправо нема суштинске комуникације. Ускоро, уметници се поскидају и градираним ударањем по голим задњицама од игре улазе у домен насиља. Када на крају на позорници, уместо извођача, остане само пар патика, наговештена је мучна слутња о будућности уметника у Словенији и Ех Ју простору.

Представа *Вежбе против њескобе* Винка Модерндорфера, у режији Адреја Јаке Вајева, почиње духовитим натпевавањем глумаца које завршава извођењем химне Југославије. Циклично понављање вежби против тескобе (не)успешно штити глумце од тескобе ове транзиционе приче. У представи фрагментарне драматургије, ансамбл често користи беспредметне радње за креирање сценских слика, а убачени су и сонгови које глумци изванредно певају. Модерндорфер је стручњак да у кратким сценама представи своје ликове без жеље да их осуди, јер већина њих је спремна да учини било шта у име бољег живота и (не)сигурне будућности. Бела Хамваш рекао би да све почиње малим изневеравањем истине, а завршава издајом.

Редитељ Адреј Јака Вајевац и посвећена глумачка екипа из Трста стварају представу о успону приватне фирме чији се власник богати док радници раде све више за што мање новца. Коначни циљ је свођење радника и службеника на средство по чему ова представа

повремено асоцира на филм *Модерна времена* Чарлија Чаплина. Једина особа која налази љубав је Девојка, млада проститутка која ће своју предбрачну тајну вероватно чувати иза седам брава од будућег мужа. Девојку понесено и енергично игра Тина Гунзек.

У оквиру међународног програма Мостови видео сам представу *Лега* Мирослава Крлеже, у режији Анице Томић. У великом квадрату који омеђује сценски простор глумци демистификују сценско битисање и уласке тако што су стално на сцени. Театрализацијом театра редитељка је желела додатно да појача колективну енергију и односе сукоба. Сликвито речено, играјући ликови често говоре неприсутним ликовима оно шта заправо мисле о њима. Овај поступак могао би да буде занимљив и инспиративан за сценску надградњу да није искориштен контрапродуктивно. У складу са помодним приступом говорења текстова на публику, актери то и раде, пропуштајући повремено да развију драмски набој Крлежиног текста. Сем тога, витез Оливер Урбан Срђана Граховаца, који би требао да плени пажњу способношћу виртуозног баратања речима, то не успева да постигне, као и у међусобним односима где уноси превише немотивисане жестине. Граховац као Урбан маше рукама и виче управо супротно Хамлетовом упутству глумцима које и данас није за потцењивање. А можда то Граховац као Урбан ради зато што га ситуације у које запада превазилазе? Прекомерно шмркање кокаина и напијање Урбана и његове љубавнице Кларе, као и њено плесање на нервnoj бази кад му време није, занемарују дате околности сценских збивања. Једном речју, редитељка Аница Томић направила је ефектно тумачење Крлежиног текста које повремено постаје само себи сврха.

Редитељ Едуард Милер и адаптаторка и драматург Жанина Мирчевска радикално читају класичне Шекспирове трагедије. Милер и Мирчевска сажимају радњу, избацују ликове и највише изненађују стварањем новог мултифункционалног лика кога игра Игор Самобор. Овај изванредни глумац игра наизме-

нично Хамлетов алтер его (обучен као Хамлет), Духа Хамлетовог оца и Хорација. У универзалном сценском простору који подсећа на играње представе у представи, у луксузној дворани са седиштима од коже одвија се бриљантна демонстрација глумачког умећа Марка Мандића у улози Хамлета. Милерова представа је ревија сценских слика у којима Хамлет заскаче свог стрица у његовој сцени исповести, чувена сцена “мишоловке” постављена је симплификовано због (не)постојећег лика Хорација, док се у сцени са Розенкранцем и Гилденстерном појављује пиштољ који је означен као Хамлетова свирала којим он убије Полонија. Ако је већ направљена “актуелизација” у костиму и сценском простору, поставља се питање зашто је задржана борба мачевима Хамлета и Лаерта и то на гробљу где треба да буде сахрањена Офелија? У завршној сцени Игор Самобор као неименовани Хорацио преузима круну, чиме редитељ као да жели да покаже како после племића долази време за краљеве који ће бити безимени и вероватно дуговечнији од својих претходника.

Драматизација романа *Мајстор и Маргарита* Михаила Булгакова коју је урадио Горан Ферчец, ставила је на велике муке редитеља Јануша Кицу и глумачки ансамбл Дrame СНГ Марибор. Сложеност приче о односу уметника и власти претерано је искомпликована многим ликовима тако да се негде успут изгубило позориште. У многобројном глумачком ансамблу истичу се Бранко Јордан и Наташа Матјашец Рошкер. Бранко Јордан у улогама Мајстора који је створио лик Јешуе-Исуса и самог Булгакова показује огољеност и осетљивост уметника који је заробљен у свом делу из кога не може да изађе, чак и онда када се пробуди у другој улози. Наташа Матјашец Рошкер игра са емфазом Маргарету која (иако у браку) искрено воли само свог Мајстора. Када Мајстор и Маргарета полете заједно, то је коначна победа њихове љубави, ако сте романтични, или наставак манипулације Воланда, професора црне магије чак и на другој страни.

Пише > Божидар Мандић

12. ШУМЕС

Закорачи испред себе

ШУМЕС – Шумски сусрети позоришне авангарде – одржан је дванаести пут у дому Породице бистрих потока. И ове године, уз учешће познатих трупа, фестивал је презентовао трајање догађања од ујутро до увече, уз хепенинге, омаже, концерте и разговоре о “Револуцији радости”. Смисао оваквих окупљања је у трагању и незамирању позоришта. Некада, у Грчкој – зачетници театра – представе су се играле у аренама, на отвореном простору. Слично је и деловање овог фестивала – не постоје норме или модели, већ реакција у “функцији тренутка”. Све се дешава ад хок уз темпо и ритам у којима нема празног хода.

Породица бистрих потока извела је представу *Поново*. Четири актера поново су се срела и обнављала сценску емоцију пада са троугластих рожги које у селу чувају покошену траву. Божидар Мандић је са унуком Теом породрио дечји авангардни театар у представи *Небеско сивојало*. Битеф театар, са Миленом Богавац и осам младих глумаца, представио је на ливади *Мушкарчине*. Нела Антоновић је дириговала персоналне портрете, као и Лидија. Аца Константиновић извео је представу *Јегење шраве*, биљну причу о уништењу свега живог. “Огледало” из Новог Сада, Олга и Ивана Инђин,

представиле су сценски фрагмент на зиду. Љубивоје Тадић читао је делове из представе *Прилапођавање анђела*, а Љубивоје Ршумовић представио је своју нову књигу *Виговиће приче* – најчитанију из Лагуниног овогодишњег ресора. Соња Калајић свирала је Моцарта и Баха уз неизоставне импровизације са тестером и гудалом. Начињени су омажи Лазару Стојановићу и Драгомиру Зупанцу. Ове године уведен је и нови елемент интима и присног зближавања. Од једанаест до дванаест часова уведени су обавезни минути за колективно грљење и масажу. Празан ход од петнаестак минута, како вели Јован Ђирилов, искоришћен је за изложбу Слободанке Марјановић и Боже Плазанића “Отисци и отисци” – елементи ликовности реализовани у глини и на белој хартији.

Фестивл ШУМЕС је догађај – како вели Драгана Јовановић – на којем слобода није инфериорна, на коме се одвија креативна одговорност и експеримент. Фестивал је одржан под слоганом “Закорачи испред себе”, а свакако читав филозофски контекст овог фестивала имплицира да уметност надјачава економију, политику и власт. Она трага за лепотом и ангажманом посвећеним човековој рехабилитацији.

Из представе Поново, Породица бистрих потока



Разговарала > мр Наташа Миловић

Интервју са Сенком Булић, редитељком и продуценткињом

Умјетнички простор није дефиниран границама

У комаду *Розамунда*, лепотицу из бајке, из њеног сна неће пољубити принц – пустиће је да умре, јер тако је коначно може поседовати (крај представе). Самосвесна списатељица Розамунда мора да бира између своје биолошке креативности/сексуалности и свог списатељског дара; Џеки Кенеди, Силвија Плат и Ингеборг Бахман морају да пристану на самоодабрани егзил и подреде се породици, док **мушкарац/мушкарци у представи** доживљавају непрестане метаморфозе – било да се претварају у хероје, суперхероје, вукове или, као у ретким тренуцима истине, у слабиће на коленима. У имагинарном свету нобеловке Елфриде Јелинек од прве до последње реченице борба је непрестана. Излаз из раз-очараности жена завршава се сном или смрћу али без капитулације која би се огледала у пристајању на интеграцију са патријархалним дискурсом власти/логосом, макар се та власт испољила само у једној спаваћој соби... соби у којој је кревет пун воде, те тако, осим очекиваног стереотипа “жене у кревету”, у њему су тањири на којима се метафорично и она нуди за јело (слика са почетка представе).

Једногласном одлуком жирија на 40. Инфанту, драма Елфриде Јелинек *Розамунда* освојила је главну награду, а Сенка Булић, редитељка и продуценткиња своје позоришне компаније “Хотел Булић”, говори за *Сцену* о представи, о стању у нашем заједничком културном простору и местима стваралачке слободе која, упркос притисцима, и даље постоје.

Не улазим у сурадње на сигнал њолиџике, било какве, нећо инстинктивно. Зајмо нисам осјећала кигање веза. Моји свјејшови су ојсџајали. (Сенка Булић)

Будући да сте једна ренесансна позоришна личност (истовремено и глумица и редитељка и продуцент, те покретач позоришне компаније “Хотел Булић”), испричајте нам нешто о самом почетку вашег уласка у свет маште Елфриде Јелинек – од Џеки Кенеди,

коју сте глумили, до “Розамунде”, коју сте маестрално режирали. Ваша “Розамунда” је, осим на Инфанту, добила још неке награде, а Ваше искуство са овом несвакидашњом списатељицом временом се стално продубљује и то је видљиво на сцени. Како се улази у свет раз-очараних принцеца, али и неутешних ван-серијских жена које промичу кроз ово дело?

Први пут као глумица с Јелинековом сам се сусрела на тексту *Џеки* који је радио Ивица Буљан. *Џеки* је деконструкција једног од највећих митова западног друштва, оног о Џеки Кенеди Оназис. Текст повезује биографске елементе, медијски дискурз о Кенедијевима и теорију одјеће какву је Ролан Барт изложио у есеју *Сусшав моде*. Према том бартовском моделу, *Џеки* се показује у три вида: стварна (грађанска особа Жаклин Бувије), слика (фотографирана *Џеки* и *Џеки* модна икона), те текстуална *Џеки* (каквом је приказују међународни медији).

Розамунда је трећи драмолет из циклуса *Драме принцеца* којег још чине *Сњегуљица*, *Трноружица*, *Стијена* и *Џеки*. Циклус је поднасловљен као *Дјевојка и смрт*, према истоименом Шубертовом дјелу. Елфриде Јелинек ту се бави истраживањем женских архетипова. Мушки поглед у сваку фазу женске егзистенције она приказује као мотор смрти. Сњегуљицу у потрази за истином убит ће Ловац, Трноружицу из сна буди Принц и намијењује јој субмисивну улогу. Розамунда (Тихана Ђулафић) је присиљена признати да је статус жене неспојив са писањем, те да је свака женска креативна активност осуђена на пораз. *Џеки* је талац смрти својих најближих и заточеница медијске слике о себи самој. Ингеборг Бахман и Силвија Плат очајавају због немогућности да покрену ствари и заточенице су простора који им је предодређен. Принцезе Елфриде Јелинек сувремене су пародички пандан Шекспировим краљевићима. Оне су митови у деконструкцији, антипринцезе које се не могу борити против судбине која им је намјењена.



Сенка Булић

Хумор Јелинекове разоран је у гротескном начину којим јунакиње разоткривају мушке дискурзе, преко искривљења, изокренутих цитата, каламбура и језичних игара.

Розамунда је била ципарска принцеза у раздобљу ренесансе, али и лик изгубљене Шубертове опере. Критичари је називају двојницом Јелинекове. Стијешњена је између тјескобне кризе жене писца и силовитог, али амбивалентног односа с партнером Фулвиом (Марко Циндрић). *Розамунда* поставља питање одређује ли лик “списатељице” њезино властито тијело? Као што *Џеки* с Роланом Бартом развија дијалог о теорији моде, *Розамунда* је одговор на критику лакановске психоанализе америчке постструктуралистичке филозофкиње Џудит Батлер и њезину теорију о дискурзивној конструкцији тијела. Списатељица Розамунда се покушава истргнути из симболичког поретка чиме подрива основе творбених категорија идентитета као што су жудња, секс и сексуални идентитет. Материјал Јелинекове је као математичка конструкција текста која је у исто вријеме и деконструкција.

Занимљиво је бавити се текстом којег требате дешифрирати. Моја режија *Розамунде* догодила се некако врло природно. *Розамунду* сам радила у једном за мене јако тешком периоду, и приватном и професионалном. Један дугогодишњи креативни процес насилно је прекинут политичком интервенцијом. Природно је било да се бавим управо таквим текстом. Текстови Елфриде Јелинек су и документарни и поетични и политични и сексуални. Рад на тексту био је припремљен студиозно, бавила сам се разумијевањем културног, умјетничког, филозофског, психолошког, повијесног контекста што је битно за разумијевање текстуалности. У анализи текста користила сам се Фројдом и Лаканом. Бавила сам се сексуалностима, феминизмом који је артикулиран и презентираан кроз дијалог као неки епифеномен мушке психе чије је сједиште у корпоралном и презентираан је као аутономни субјект, док Розамунду Јелинек не поставља као субјект сам за себе, она је конструирана као субјект који рањава кроз писање или текстуалност. Розамундина субјективност добива своју корпоралну ауру само у тренутку кад је профилирана кроз Фулвијеву (Марко Циндрић) психу. Јелинек специфично кроз текст конструирана аутономни женски субјект чија психа није само у корпоралном, либидуалном, жудственој економији. Један од концептуалних нивоа бави се феминизмом-субјективношћу, Розамунда-Јелинек. Розамунда не посједује реалност, она би била у неком фројдовско-лакановском моделу у царству симбола, јер све што постоји за њу постоји само кроз језик, кроз ријечи, логос. У њезином лингвистичком моделу, чак и кад си гол, без одјеће, ниси гол пошто кожа нема валенцију корпоралности него је опет то само вањски огртач, вена, жила, мишић тј. цијели пулсирајући живот испод. Зато она каже на крају да мушки додир нема више ефекта за њу, не зато што не осјећа него као што сама каже “Коначно тражим, да жене све више и више узимају право да живе своју сполност. Коначно тражим, да жене узму право

да коначно живе. Ако је то било могуће код мушкарца требало би бити могуће и за жене.”

Розамунди треба Фулвијева психа да се материјализира као тијело.

И сам звук у представи ради на тој разлици концепције тијела, језика, сексуалности између њих двоје.

Блиско је атмосфери Линчових филмова, *Плави сомои* или *Твин Пикс*.

За Розамунду која постоји кроз језик (На почетку бијаше ријеч) битно је бављење Витгенштајном, Хајдегером, старом германском и аустријском филозофијом. Ријеч која ствара, која је свјетлост у мраку. Ријеч ствара реалност тако да извлачи објекте из мрака непостојања. Све што је ван ријечи је ирационално.

Розамунда постоји у језику, али права ријеч није извлачити него зграбити.

Проучавала сам утјецај Крауса и Музила, наметала ми се аустријска тема воде, шуме, ишчитавала сам Роберта Валзера, проблем експресије везан за њемачки романтични идеализам и мистицизам.

За то истраживање релевантне су и Вали Експорт, Олга Нојвирт, затим Бечки акционисти који су својим перформансима изражавали став према културним феноменима, цркви, психоанализи... акцијама јако гестуалним, провокативним, узнемирујућим... које се баве трауматичним мјестима аустријске повијести.

Један од најекспонираних акциониста је Херман Нич, сексуално најпровокативнији, оријентиран према тијелу, раздражљивих умјетничких метода креације.

Бечки акционисти су оптерећени еуропском повијешћу, негативним наслеђем фашизма и традицијом психолошког самопроматања.

Била сам инспирирана фотографијом Ли Милер која посједује комбинацију поетике, љепоте, рафинираности с једне стране и гротеске, смрти, патње с друге. Имала је врло сличан, мучан однос са својим партнером као Розамунда.

Све што сам навела била је припрема, истраживање материјала. Кад сам почела радити са глумцима, потиснула сам тај материјал.

Увијек се доста припремам за постављање неког текста, с тим да у првом контакту с глумцима улазим у простор апстракције, интуиције. Као што сам више пута рекла, промишљајући Розамунду, већ сам у глави имала Тихану Ђулафић, с којом сам жељела сурађивати, а Марко Циндрић је по први пут играо у Новом Саду, јер глумац који је прије играо није могао бити на фестивалу. Изузетно поштујем и Тихану и Марка. То су велики глумци. Рад на представи био је изнимно захтјеван, јер литерарни језик Јелинекове је врло поетичан, естетизиран, и за то требате имати и врхунски утрениране глумце и језично и физички и интелектуално с великим емотивним распоном. Свака реченица носи у себи вишезначност и подтекст. Он захтијева потпуни ангажман и говорити тај текст значи плесати на ивици ножа. Моји сурадници који су се бавили Розамундом, а то су људи с којима стално сурађујем, Томислав Ђурковић, визуални умјетник и глазбеник који је радио сцену и глазбу, Оливер Јуларић који је радио костиме, Никша Мркоњић дизајнер свјетла, апсолутно су били уроњени подједнако у процес као и глумци.

Шта данас представљају награде за бескомпромисне ауторе представа, тј. позоришни догађај који сте нам са "Розамундом" приредили у Новом Саду? Како може да се гледа на награде ако се има у виду свеукупно стање у земљама у којима живимо данас. Да ли награде на фестивалима стварају од уметника фаворите у својој средини. Да ли је ико у Хрватској известио о вашем успеху у Србији?

Успјех представе *Розамунда* је на сву срећу био јако добро попраћен, али и иначе мој рад у Хрватској има добру медијску рецепцију. И регионални медији су, колико сам пратила, извјештавали о награди. Али, унаточ томе, истина је да се смањује, и то дословно,

простор за културне садржаје, медијски нам се поручује о мјесту које нам је намијењено данас.

Не бих све негативности приписивала само увјетима у којима живимо, на тај начин одбијамо прихватити одговорност за властити поступак и избор, говорим и о својој професији. Зато је јако важно да се очувају ови мали, али важни простори креативности, изврсности и да им се дају потпоре – селектирањем, жирирањем... и тако одржавају високи критерији. Утолико ми награда значи, наравно не из колекционарских мотива, мени је битан контекст у којем ме награђују. Награде мојим представама никад ме нису учиниле фаворитом, нити су ми доносиле пробитке у неком баналном смислу. За мене су значиле потврду важности континуитета бављења театром као мјестом креације.

Моја умјетничка позиција никад није била сигурна, готово увијек сам била у увјетима који су егзистенцијално отежавајући, али тај пут једноставно одаберете, јачи је умјетнички порив од низа других привилегија које носе друге позиције.

Сви глумци који раде у пројектима на независној сцени пристају на тај ангажман због жеље за стварањем у аутентичним умјетничким просторима, с аутентичним умјетницима. Све остале околности могу бити демотивирајуће. Умјетници с којима ја сурађујем чувају свој простор слободе.

Израстала сам у Сплиту, у једном снажном умјетничком периоду за то казалиште. Тада сам као стипендиста радила с великим, генијалним глумцима, редатељима, умјетницима као што су Љубиша Ристић, Георгијевски, Стефановски, Ивица Видовић, Борис Дворник, Звонко Лепетић, Петар Божовић, Раде Шербеџија, Миодраг Кривокапић, Владица Милосављевић, Мерима Исаковић, Здравка Крстуловић...

Никад нисам била чланица КППТ-а, али сам играла код Ристића у *Хамлету*, гледала његовог *Микеланђела Буонарошија* у Сплиту, пратила његов рад. Умјетнички је утјецао на многе велике умјетнике данас.

Тада сам била стипендистица сплитског казалишта, у великој интендатури Ивице Рестовића, у једном од најбољих периода тог казалишта.

Сва ова питања и одговори инспиришу ме да заправо проблематизујемо заједнички уметнички простор који је нестабилан, самим тим што су и садашње земље, некад републике, али и неке развијене земље света, све заједно у великом паду, када је реч о неговању уметности и инвестирања у њу, за нас вероватно су најважнији драма и позориште, пошто се тиме бавимо.

Културне политике држава које наводите имају велику одговорност, јер су у позицији одлучивања о финансирању културе, а видимо колико су срамотни удјели финансирања културе у државним буџетима. Тај постотак је показатељ нивоа незаинтересираности за умјетност у времену које тражи да она буде приоритет, будност, а означена је као проблематична и непожељна ставка.

Иако најмање дотирана, независна сцена је врло динамична, релевантна у међународном контексту.

Да ли поред "Џеки" и "Розамунде" разматрате с Јелинековом још неку заједничку сарадњу, да употпуните трилогију драма Елфриде Јелинек као једно стваралачко поглавље у вашем развоју?

Сад не размишљам о томе, ако се то и догоди, то мора изаћи из неке органске потребе.

Иронично, у вашој представи "Розамунда", јагоде (додуше, не више из корпице као у познатој бајци) на моменат загрцну Вука, он остаје сам на крају чувајући, пре као пас него као вук, одар на коме лежи успавана лепотица. Користећи се овом метафором

питаћу вас да ли и уметници с којима сте у контакту, као и ви живе поприлично загрцнути, али не јагодама у грлу, него сувим кнедлама – прилично су утихнули, неки тешко спајају крај с крајем, без обзира на ЕУ окружење, немају ни толико простора у јавности да слободније критички иступају, осуђени су на компетицију и интерес, уместо на сарадњу и природно повезивање по инстинкту за стваралаштвом.

Потпуно се с вама слажем, лијепо сте то поетски осликали. Различите су позиције умјетника данас у свим просторима које наводите. Све се више актуализира питање разлике између сталних ангажмана и слободњаштва у данашњим тзв. реформама. Све промјене које спомињете измијенит ће вјероватно, и то драстично, данашњи модел. Изумиру стари механизми и сигурности које су носили. Ја сам најчешће у позицији која није сигурна у егзистенцијалном смислу, нисам тражила институционално збрињавање, него сам хтјела увјете у којима могу бескомпромисно стварати. Сурађивала сам с умјетницима који су ми блиски по естетици. Нисам за сурадње које немају такве мотиве. Не занима ме сурадња која је програмирана, која има дневнополитичке разлоге и очекивања. Не улазим у сурадње на сигнал политике, било какве... него инстинктивно. Зато нисам осјећала кидање веза. Моји свјетови су опстајали. Не мислим да су политички изазване промјене нужно узрок смањења умјетничких простора, барем мени нису биле. Умјетнички простор није дефиниран границама, па те промјене које су се догађале и догађају у уређењима држава умјетницима могу отежавати на више начина, али простор слободе за стварање можете наћи у разним увјетима.

IX
Сцена

КЊИГЕ / ДОГАЂАЈИ / IN MEMORIAM

Пише > Бранислава Васић Ракочевић

Уметност луткарске режије као могуће превазилажење егзистенцијалне празнине



Вјеслав Хејно, **Уметност луткарске режије**

превео: Зоран Ђерић

Међународни фестивал позоришта за децу

и Позоришни музеј Војводине;

Суботица, Нови Сад 2012.

Како се наводи у предговору Хенрика Јурковског овој књизи, режија се заиста може окарактерисати синтагмом *шајно знање*. Уколико се узму у обзир шири културни и историјски контекст, извори представе су, по његовим речима, све врсте ритуала који су увек имали извесне “организаторе”; даље, развојем

позоришта профилише се и улога редитеља. Слично је и са луткарском режијом, наравно уз све специфичности које она носи. И зато се, с правом, редитељ у сајединству са глумцима-луткарима, сценографима, може назвати својеврсним преноситељем *шајног знања*.

Тако није случајно што је уводно поглавље у књигу, насловљено *Лушка-лумац која нема*, дато у сугестивној дијалогској форми. Ово подражавање драмског у теоријском тексту је врло домишљат *инџиро* за наставак расправе. У разговору између Редитеља, Гледаоца и Луткара тече разговор о луткарском позоришту као својеврсном спецификуму унутар позоришне уметности, где Гледалац репрезентује, у теоријском смислу, лаичко становиште, запитаност посматрача, док је формално гледано, као елемент дијалога заправо представљен и као елемент представе, што он заправо и јесте, јер се, јасно је, без интерактивности, ова врста уметности не може ни замислити. У овом разговору на тај начин истичу се кључни појмови који ће доцније добити своју подробнију разраду у осталим поглављима студије. Игра се, свакако, позиционира као централни феномен, игра пред публиком, игра као коначно исходите настанка лутке, а затим се разјашњава однос луткар-лутка-публика, као и сложени однос материја-уметник-форма (у датом случају лутка, као други правац у односу на класично позориште). У даљем разматрању, у поглављу *Степенице времена*, у центар пажње поставља се интерактиван однос редитеља-ствараоца и глумца-извођача. Ту, с једне стране, имамо редитељске операције од идеје до материјализације лутке, а с друге стране потребу да се тим “алатом” допре до тзв. духовне сфере, дакле до суштине говора, вредности и симбола који се приказују на сцени. Тако да се, по мишљењу аутора, може рећи да у данашње време лутка има најлакши приступ до егзистенцијалних, социјалних и онтолошких садржаја. Идући даље *шрајом лушке*, аутор нам приближава историју настанка као и покушај дефинисања појма луткарског редитеља. Овај феномен проматра се као фокус пажње кроз историју као садејство различитих елемената, односно прома-

тра се његов развој као институције у протоку времена. Комплексност луткарске режије приказује се као однос редитеља са тимом луткара, сценографом и јунаком материјализованим у лику лутке.

Феномен игре као креирање нове стварности долази у центар пажње у поглављу *Покренуше фигуру*. Полазиште је дечја игра и дечја игра с луткама као инвокација стварности с једне стране, и рекреирање посве другачије стварности с друге стране. Уколико се пође од овог обрасца могу се објаснити и односи глумца и лутке на сцени. У спознаји границе између могућег и немогућег, у том процепу лежи сва ограниченост људске перцепције. У детињству и уметности тога нема и управо то је покретачки импулс, подстицај за отварање неслућених димензија. То је уједно и одговор зашто је дух игре искључиво активистички. Људско сазнање је постојаност, устоличеност форме и појма, како се сазнање умножава надире и та постојаност која онемогућава игру. Игра је тако ослобођење од стварности, оспоравање стварности какву познајемо и креација нове, такорећи спиритуалне реалности. Човек-глумац доживљава игру као начин живота. Проширење овога могло би се дефинисати, у случају луткарског позоришта, лутка – својеврсна екстензија глумца – луткар мисли лутком (предметом за представљања) што, опет, имплицира посебност луткарског представљања, а то је веза човека и фигуре. Та веза које вуче корене из детињства у позоришту је оваква: “човек је опредмећен, а фигура антропоморфизована”. Тај однос даље се шири на однос глумца и редитеља који се заједно суочавају са питањима мутације, метајезика поред језика директне комуникације.

Даље се разрађује однос глумца и лутке на сцени (када се разликују као два одвојена ентитета). Наводећи

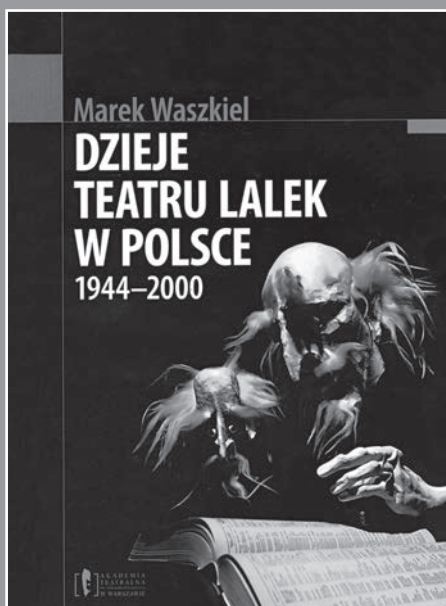
пример за то (представа *Госпођица Ана*), Вјеслав Хејно поставља питање “да ли игра са лутком сугерише неку врсту беспомоћног човека?” (стр. 67). Овај однос означава али и преиспитује представљање егзистенцијалне празнине. Лутка се поставља као знак, знак лутке изједначава се са знаком људског живота лишеног живота, те на крају ове једначине добијамо саму, огољену идеју живота. Ова представа показује се као пример досад већ наведеног, као некакво зазивање дечје игре – где се реалност (с луткама), без обзира на апострофирање објективне реалности, претвара у сопствену реалност, свет-за-себе, а где ониричко добија примат над оним што називамо објективном реалношћу, односно наступа потпуно брисање граница између бића и небића. Тиме се, унеколико, и објашњава суштина луткарског позоришта и луткарске режије.

У наредним поглављима следе идеје и разјашњења, од визије до лутке (у прилогу *Глина и шаленаји*), затим надметање луткара са ликом у *Бици за форму*, разјашњење речи и гестова, а посебно поглавље посвећено је маски и глуми са маском, опет као засебном сегменту ове врсте уметности.

И поред тога што је овде (у најрепрезентативнијим идејама) представљена уметност луткарске режије, ова књига има и неспорну употребну вредност приручника, чак и уџбеника. *Уметности луткарске режије* Вјеслава Хејноа може се читати и као потпуно другачије штиво и вредан фокус пажње са незаобилазним елементима читалачког уживања (не заборавимо да истакнемо квалитет језика и стил који надилази херметичност теоријског разматрања и ускостручну циљну групу читалаца), и за оног читаоца кога можемо назвати потпуно лаиком у домену теорије луткарства.

Пише > Зоран Ђерић

Историја луткарског позоришта у Пољској



Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944 – 2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2012.

Aутор ове обимне студије (594 стране) Марек Вашкјел (Marek Waszkiel, рођен 1954), магистрирао је 1976. код професора Хенрика Јурковског, а потом, исте године, постао асистент редитеља у Позоришту лутака у Бјалистоку. Упознавао је луткарску уметност непосредно, учествујући у припреми нових

луткарских представа, али и гледајући најважније луткарске ауторе, попут Јана Дормана (Jan Dorman), Леокadiје Серафинович (Leokadia Serafinowicz) и Наталије Голембске (Natalia Gołębska). Од 1977. повезан је са Институтом уметности Пољске академије науке (ПАН) у Вршави, где је радио до 2005. као уредник *Ramiennika Teatralnego* (Позоришна меморија). Упоредо са уредничким послом бавио се истраживањем позоришта лутака, што је резултовало докторским радом “Историја позоришта лутака у Пољској (до 1945)”, одбрањеним 1989. Овај рад објављен је следеће године у издању Института уметности ПАН. Хабилитација 2013. претходила је књига *Историја позоришта лутака у Пољској, 1944–2000*, објављена 2012. у издању Позоришне академије у Варшави. Вашкјел је професор историје позоришта лутака на луткарском одсеку ове позоришне академије у Бјалистоку. Од 2005. до 2012. био је директор и уметнички руководиоца Позоришта лутака у Бјалистоку. Аутор је монографије овог позоришта и низа докумената везаних за његов рад и постојање.

Као редактор и издавач, током деведесетих објавио је две серије луткарских материјала: до сада су објављена 34 тома који документују уметничку делатност пољских луткара, потом је објављено 6 томова историјско-теоријских и театролошких радова у области луткарства. УНИМА је 2000. године објавила двојезичну (енглеско-француску) публикацију, *The Worldwide Art of Puppetry/L'Art Mondial de la Marionnette*, својеврсни водич кроз луткарско позориште у свету, у којој је Вашкјел уредник и коаутор. Исти издавач објавио је и обимну *Енциклопедију светске луткарске уметности* (*Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnettes*, UNIMA, Editions l'Entretemps, Montpellier 2009), у којој је Вашкјел коаутор и члан редакције.

Бројне студије посветио је историји пољског луткарства, а најзначаје су објављене у већ поменутих књигама *Историја позоришта лутака у Пољској (до 1945. године)/Dzieje teatru lalek w Polsce (do roku 1945)*, Warszawa

1990. и *Историја позоришта лутака у Пољској, 1944–2000/Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, Warszawa 2012. Већ прва реченица из Увода ове последње књиге указује на парадоксалност али и тежину и важност једног оваквог подухвата: “Позориште лутака је веома стар уметнички жанр, али и још увек млада научна дисциплина.” Потом следи: “Мада извори луткарства сежу у Антику, у Пољској у 15. век, рефлексја која се односи на ову позоришну уметност нема више од 100 година, а у Пољској још и мање. Ипак, у последњих пола века, умногоме се променило мишљење о позоришту лутака. Развиле се оно у великој мери, у делу света чак моћно институционализовало, завладало дечјом маштом, креирало луткарску средину, испуњавајући, с једне стране – посебну друштвену мисију, а са друге – борећи се за опстанак у свету уметности.”

Ова књига обухвата историју послератног луткарства у Пољској и логичан је наставак претходне која се бавила пољским луткарством до 1945. године. Књига има четири целине. Прве три представљају синтезу процеса који су захватили послератно пољско луткарство: од убличавања жанра, покушаја да се одреди његова самосталност, стилови, најзначајнији представници, најважнија достигнућа и проблеми који су повезани са различитим областима (репертоар, школовање луткара, живот луткара и промене које су уследиле последњих година). Четврти део је “Хроника пољског позоришта лутака (1944–2000)”, од 263. до 523. стране.

Први део књиге носи назив “Нови жанр (1944–1962)”. Кроз три поглавља Вашкјел предочава како се луткарска уметност у Пољској развијала у првим годинама после Другог светског рата, потом институционализовала прихвативши совјетски модел организације и соцреалистички репертоар. Окретање ка европском луткарству уследило је појавом Владислава и Зофје Јарема (Władysław, Zofia Jarema) и позоришта “Гротеска” у Кракову. Позоришна експресија која је карактерисала краковске уметнике, најавила је нову луткарску епоху. Маска је заменила класичне лутке. Дошло

је до нових решења сценског простора, избацавања луткарских паравана и отварања сцене. Најбољи пример је представа *Ново цареве огело*, према Андерсену. Истовремено, у Варшави, у позоришту “Лутка” (Lalka), успешно су деловали Јан Вилковски (Jan Wilkowski) и Адам Килијан (Adam Kilian), који су у први план ставили лутку, којој је облик и карактер дао креатор лутака, а сценски живот редитељ, односно луткари-аниматори. Најуспешнија представа овог позоришта била је *Гињол у невољи* (1956). На рубу, за децу и са децом, радио је Јан Дорман, “*enfant terrible* пољског луткарства” како га Вашкјел назива, велики експериментатор. Од поетског театра, колажног типа, преко дечјег фолклора, инспирисан авангардом, Дорман је “револуционализовао луткарско позориште, његова средства, мада је то постало видљиво тек из перспективе 90-их година 20. века” и најавио нови талас пољског луткарства.

Други део књиге омеђен је двема годинама: 1962. и 1981. Током прве две декаде, како то Вашкјел тврди, владају жене: Наталија Голембска, за коју је карактеристичан тзв. пољски народни стил и представе попут *Пасџорале* Леона Шилера, која је била везана за Театар “Минијатура” Гдањск; Зофја Јаремова је радила у краковској “Гротески” представе са маскама; Леонида Серафинович са луткарским операма за децу и представама које су биле засноване на комадима песникиње Кристине Милобедске (Krystyna Miłobędzka). Легендарне су њене представе *Полудела локомошива* по Виткацију (1968), *Свадба* Виспјањског (1969) и *Сејала баба мак* Милобенске (1969), за познањско позориште “Марџинек” (Marcinek); Јоана Пјекарска (Joanna Piekarska) и Моника Снарска (Monica Snarska) обележиле су луткарски свет као свет бајки, режирале су бројне представе, остајући верне лутки и њеној анимацији. Следи “мушка” декада. Пре свега луткарске школе – односно академије, које су организовали и на којима су предавали, међу осталима, Хенрик Рил (Henryk Ryl), Хенрик Јурковски (Henryk Jurkowski), Станислав Стаф (Stanisław Stapf). Према

евиденцији Клеменса Кжижагорског (Klemens Krzyżagorski), а потом и самог Вашкјела, између 1950. и 1999. различите луткарске школе и студија завршило је 833 глумца-луткара.

Посебно поглавље посвећено је луткарству за одрасле. О њему су маштали бројни пољски луткари. Од Јареме и његовог *Циркуса Тарабумба* (1945), потом *Иџре са ђаволом* (1952), преко Леониде Серафинович и Војћеха Вјечоркјевича (Wojciech Wiczorkiewicz) и њихових представа по комадима Мајаковског (1967), Виткација, Виспјањског и Норвида (1972/1973), до Ружевичеве *Каршошеке*, коју је режирао Кшиштоф Рау (Krzysztof Rau).

Трећи део књиге посвећен је онима који су заменили “јунаке” претходне епохе пољског луткарства. Има два поглавља. Прво је “Између политике и театра (1981–1989)”, а друго “Погрешан почетак нове стварности (1989–2000)”. Иако је 1981. године уведено војно стање у Пољској, пољски луткари нису престали да маштају о некадашњој слави. Стасала је нова генерација која је видела своју шансу, али и шансу да луткарско позориште поврати интересовање за себе. Позоришта, па и позоришта за децу, била су затворена увођењем војног стања, 13. децембра 1981. као и све друштвене институције. Тек је малобројнима допуштено да играју своје представе у то недељно јутро. Поједини, смелији директори, обновили су рад позоришта пред Божић. То је, како примећује Вашкјел, показатељ наклоности владе према деци. Ипак, последице увођења војног стања осећале су се још десет година, мада се живот институционалног позоришта веома брзо повратио. “Нису радили телефони, границе су биле затворене, али су биле премијере” (Вашкјел). То су биле године повратка Јана Вилковског у театар: од представе *Исјовеси у грвешу* (1983), преко *Зелене јуске* Гаљчињског (1984), до *Декамерона* по Бокачу (1984). Потом је уследио “Театар Хејноа”: Вјеслав Хејно постаје директор вроцлавског Позоришта лутака, ствара глумачки и ауторски тим, креирајући једно од најбољих позоришта у Пољској. Са

сценографињом Јадвигом Мидларском-Ковал (Jadwiga Mydlarska-Kowal), Хејно као редитељ поставља читав низ успешних представа. Најпре *Пољске шойке и херодијаве* Јурковског (1982), потом триптих *Феномен власџи* (Кафкин *Процес*, 1985; Виткацијев *Gyubal Wahazar*, 1987; Гетеов *Фауст*, 1989), касније се поново враћа Кафки и његовим приповеткама у представи *Неговршеносџи* (1994). Анджеј Ђеђул (Andrzej Dziedziul), неуобичајена луткарска личност, основао је још 1976. “Театар анимације” у Јеленој Гори. Неколико година се сналазио, без сталне сале и седишта, играјући луткарске представе, док га није напустио и отишао у Шведску. Тада вођење преузима Јануш Рил-Кристијановски (Janusz Ryl-Krystianowski) и ту режира значајне луткарске представе препознатљивог стила.

У Бјалистоку је 1980. основан Институт луткарске режије, са Х. Јурковским као деканом. То је отворило нову перспективу пољског луткарства. Јавља се млада генерација школованих луткарских редитеља. Највеће откриће био је редитељ Пјотр Томашук (Piotr Tomaszuk).

“Једно од највећих ограничења послератне стварности било је увођење луткарске уметности под окриље институције, под државну контролу. У старту је прекинут дијалог са вишевековном луткарском традицијом, која такву форму организовања није познавала. Изгубљена је лична иницијатива, друштвена делатност и свака појединачна активност која је вековима играла у луткарству непосредну улогу”, примећује Вашкјел. У почетку стидљиво, а потом све више луткарских уметника покреће своја, независна, приватна позоришта. Било је појединачних, запажених представа, али ова позоришта била су кратког века. “Тај облик стваралачке активности нико не може више да блокира, али још дуго он неће моћи да има већи утицај на пољско луткарство, које је – као и цео позоришни живот – још увек дубоко утопљено у социјалистичку организациону структуру” (Вашкјел).

Специфичну алтернативу представља ауторско позориште. Овакав вид позоришта постојао је и раније (Тадеуш Кантор, Јузеф Шајна, Јан Дорман). Иако Кантор (Tadeusz Kantor) и Шајна (Józef Szajna) нису били луткари, ипак су користили лутке и поједине луткарске поступке (рецимо Канторове *Машине љубави и смрти*, Палермо, 1987). Велики успех 70-их година постигла је *Пишица* Зигмунта Сманђика (Zigmunt Smandzik), који се вратио позоришту после 20 година и поставио запажене луткарске представе, *Орфеј* (1995) и *Сан* (1999). Ауторско позориште у дословном смислу стварао је од почетка Гжегож Квјеђињски (Grzegorz Kwieciński). У Лублину је 1978. основао “Театар огња и папира” и одржао га до данас. Представе овог позоришта имао сам прилику да видим на фестивалима позоришта за децу у Бањој Луци и у Суботици. Своје позориште створио је и Тадеуш Вјежбицки (Tadeusz Wierzbicki), аутор позоришта сенки, песник и редитељ, један од највећих експериментатора у пољском луткарству данас. У почетку под именом “Театар црте и тачке”, потом као “Театар одбијеног светла”, Вјежбицки у форми појединачних етида показује “непознате смислове и могућности игре поетским, светлосним знацима”. Од 1999. своју делатност обавља под именом “Лабораторија појава”, настављајући да експериментише са светлом и сенкама.

Четврти део, као што сам на почетку истакао, представља хронику пољског позоришта лутака, од 1944. до 2000. године. Она садржи детаљне податке о луткарским позориштима и њиховим премијерама, о луткарским фестивалима и позоришном животу уопште, а нарочито о ауторима који су обележили уметност луткарског позоришта.

Несумњиво је вредна ова књига Марека Вашкјела која указује на најзначајније редитеље, сценографе и креаторе лутака, познате глумце-аниматоре, помиње најпознатије представе и најуспешнија луткарска позоришта у Пољској у другој половини 20. века, али истиче и тешкоће са којима се луткарска уметност сусретала у свом послератном развоју.

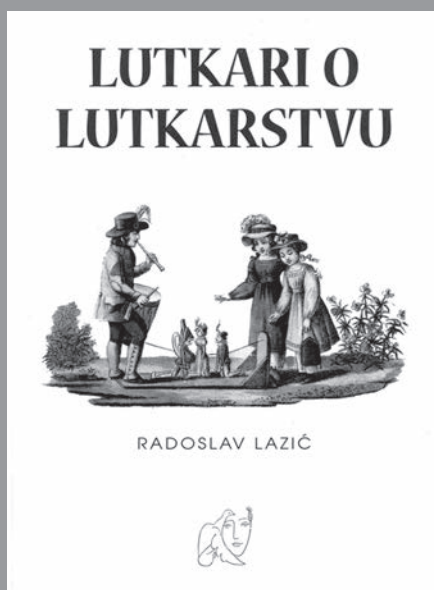
Пише > Зоран Ђерић

Уметност дијалога

У поднаслову нове књиге проф. Лазића *Лушкарски о лушкарству*, која је објављена у његовој познатој Библиотеци драмских уметности, истакнуто је: *дијалози у појезици за појезициком, естетскиком, уметности савременој лушкарској театри*. Дијалог је суштина драмског текста. Дијалог је оно по чему се драма разликује од других жанрова: поезије и прозе, иако и сам може да буде вођен у једном од њих – тако да имамо дијалог у стиху, односно дијалог у наративном ритму. Дијалог је, по правилу, вођен са дистанцом – ако не на даљину, или барем не на велику даљину, али с обзиром на данашње техничке могућности и таква физичка удаљеност врло лако се преошћавља путем *Скура*, односно неке од електронских форми комуникације – Facebook, Twitter, Two, LinkedIn (и других Network могућности), као и електронском поштом. Даљина је данас поприлично релативан појам. Али суштина дијалога и даље је иста – разговор. Питања и одговори, али и нешто више, да би разговор био смишлен, да би био занимљив, да би био откривалачки за обе стране – подједнако за оног који поставља питања и оног који даје одговоре. А нарочито за оне, бројније, који овај разговор касније могу да слушају, виде, прочитају, сазнају...

Проф. др Радослав Лазић је мајстор разговора. Он већ дуго као научни метод користи дијалогску форму, како би обавио одређена театролошка или филмолошка истраживања. Резултат његових истраживања су бројне књиге, објављене до сада у различитим библиотекама, пре свега уметничким, драмским, а у којима су они организовани и сабрани по тематици, односно по неком заједничком садржатељу. Сада имамо пред нама

луткаре, који нам сведоче о свом луткарском искуству. Читамо разговоре са редитељима, писцима, глумци-ма-аниматорима, креаторима лутака, драматурзима и театролозима луткарства који су и код нас и у свету малобројни, будући да се луткарство интензивније развија у последњих сто година, а код нас, углавном, од 1945. Разговори су о луткарској уметности, али и о луткарској вештини тј. занату. Оба аспекта подједнако су важна, нарочито ако имамо у виду да су мно-



Радослав Лазић

Луткари о луткарству

Ауторско издање, Београд 2013.

га теоријска сазнања потекла из искуства, као и да се теорија најбоље види када је примењена, значи кроз примере у луткарским позориштима, како на самим представама тако и у радионицама за израду лутака, сценографије, реквизите, костима итд.

Било како било, проф. Лазић успео је да на једном месту окупи велики број значајних луткара, како из све-

та тако и из Србије и окружења (примера ради: Ђула Урбан, мађарски писац за децу; Геза Балог, драматург и редитељ из Мађарске; Пачо Пачев, бугарски писац за децу; Кирјакос Агрипулус, грчко-бугарски луткарски редитељ; Хозе Новаро, луткар из Перуа итд). Говорећи о себи, они, у ствари, сведоче о свету луткарства, чији су део, о својој креативности, доживљајима, поимању луткарске уметности, подједнако и као магије и као свакодневне активности на некој од луткарских сцена.

Естетика луткарства, али и драматургија луткарства, јер су дијалози вођени са писцима, заиста ретким, који су посвећени луткарском театру, пре свега дечјем. Али дијалози су вођени и са редитељима односно креаторима лутака, тако да имамо примере и како се луткарски комади не само пишу него и постављају на сцену (такви су разговори са Зораном Милошаковић Симић, “Глума-анимација, креација, техника и технологија лутака”, Гораном Баланчевићем, “Анимација, техника и технологија лутака” и Јеленом Миљић Златковић, “Дизајн у луткарском театру: о креацији лутака и сценографији за луткарске представе”).

У одсуству писаца, редитељи су врло често принуђени да сами адаптирају, па и драматизују одређена књижевна дела из света, најчешће, литературе за децу. Иако је луткарство у последњем веку препуштено, пре свега, деци, односно сматра се искључиво позориштем за најмлађе, ваља подсетити да је историја луткарства другачија, да су се од самог почетка до XIX века луткарске представе изводиле пре свега за одраслу публику. Почетком XX века, велики реформатори позоришта, попут Гордона Крега, имали су идеју да замене глумце луткама. Крегове надмарионете биле су велика замисао, превише смела да би се и реализовала, али су показале заинтересованост модерниста, а касније и авангардиста, за луткарску уметност, за један синтетички свет који је добу технике и нових открића био адекватан израз за настојања позоришних уметника да се разликују, да не подражавају стварност, него да је креирају. Луткарска уметност је истинска креација. Њена величина, значи, није у подражавању реалности,

мада се извесна миметичност не може и не треба увек избежавати, него управо у супротном – да истражује нове форме и нове могућности за уметничко изражавање. О томе нам сведоче и луткарски дијалози.

Уметност дијалога више је од обичне конверзације, од измене реплика, потиче од вештине постављања питања и вођења (усмеравања) тока разговора, али увек је и покушај да се из њих извуче нека есенција, естетска пре свега, било да је теоријске или практичне природе, потекла из дугогодишњег искуства у раду са луткама, или да је идеја с којом писци крећу да пи-

шу, а редитељи потом да постављају комаде за лутке. Уз помоћ свих других чинилаца: од креатора лутака, костима и сценографије, преко композитора до оних који све то израђују у луткарским радионицама и, наравно, не на крају, него од самог почетка присутним и незаобилазним аниматорима тј. глумцима-луткарима који оживљавају лутке и свет луткарских комада приближавају онима којима су намењени – публици, подједнако великој и малој, јер луткарство је универзална уметност, тотална уметност, како је то већ више пута истакнуто, па и ми то још једном да подвучемо.

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Компаративна театролошка студија

Књига *Паралеле и сусретања – Душан Ковачевић и Александар Појовић* доноси нам систематизовано и синтетизовано знање о двојници најзначајнија српска драмска писца друге половине XX века. Бранка Јакшић Провчи студију започиње паралелним проучавањем и поређењем књижевних профила двају писаца. На почетку књиге пописана су сва дела (драме, радио драме, ТВ драме, ТВ серије, филмски сценарији, књиге, романи...), сва прва извођења и бројне награде које су добили Ковачевић и Поповић. Из овог упоредног пресека може се извући закључак да списатељски развој Поповића и Ковачевића тече паралелно (будући да су савременици), али без много додирних тачака те тако идеја списатељице да пише о “сусретањима” две поетике постаје изазовна. Знајући о каквом тешком питању је реч, Бранка Јакшић Провчи у анализу улази постепено.

Ауторка књиге почиње од оног ко се први појавио, а то је Аца Поповић који је прву праизведбу имао на сцени Атеље 212 (*Љубинко и Десанка*) 1964. године. Списатељица даје сажет приказ истраживања театролога претходника и критичког промишљања њихових доприноса тумачењу Поповићевог дела. Почиње анализама Мирјане Миочиновић, а затим прелази на студије Слободана Селенића, Радомира Путника, Петра Марјановића, Драгане Бесара и Љиљане Пешикан Љуштановић. Ако желите да добијете брз, а темељан приказ стваралаштва Александра Поповића и истовремено увид у кључна театролошка разматрања о делу овог писца, свакако морате да прочитате поглавље *Специфичности драмској рукопису Александра Појовића*.

Следи анализа драмског стваралаштва Душана Ковачевића који је прву праизведбу, *Марајџонци шире њочасни круи*, имао, као и Поповић, на сцени Атељеа 212 али девет година касније – 1974. године. За разумевање поетике овог писца списатељица сматра да су нарочито значајна четири аспекта. Први је стварност и њена перцепција: хиперреално (*Марајџонци*), однос стварног и нестварног (*Радован III*), вишеструка међусобно условљена стварност (*Сабирни ценшиар*), изврнута стварност (*Балкански шиијун*)... Други је развој ликовна од *Марајџонаца* до најновијих комада. Ликови у првим Ковачевићевим драмама су изузетни примери

балканских нарави (Топаловићи, Радован...), својеврсни хомо дуплекси, који су заглављени у проблематичним везама патријархалне породице. Породица не подстиче већ гуши појединца, а покушај бекства завршава повратком у стари модел. Списаатељица запажа: “Пратећи хронологију Ковачевићевих дела, може се запазити да се лица развијају од типова нарави, карак-



Бранка Јакшић Провчи
Паралеле и сусретања
– Душан Ковачевић и Александар Поповић
Филозофски факултет, Нови Сад 2012.

тера, па до редукованих лица, која носе одређени став или особину, затим симбола, углавном професионално детерминисаних, па све до мултипликованих мутаната.” Трећи и четврти аспект тичу се драмске радње и језичких игара којима се у првом делу списатељица бави сажето, тек толико да отвори теме којима ће осветити наредни део студије.

У другом делу студије Бранка Јакшић Провчи бави се наизменичним анализама појединих драмских

дела Поповића и Ковачевића. Из богатог Поповићевог стваралаштва она селективно бира и анализира драме за децу и *Крмећи кас* и сусреће их са анализама Ковачевићевих драма *Балкански шиијун*, *Професионалац*, *Лари Томисон* и *Генерална проба самоубиства*. У трећем делу прави дигресију – са теме сусретања и паралеле двају писаца прелази на тему односа према традицији у српском драмском стваралаштву. Преиспитује утицај Гогоља на српску драматургију, феномен “сумњивог лица” и одраз стварности у делима драмских писаца краја ХХ века. Овај заокрет у истраживању има за циљ да постепено изведе најмањи заједнички именитељ за стил Поповића и Ковачевића који, пре свега, треба тражити у припадности истој драматуршкој традицији.

Финални, четврти део, бави се управо питањем сусретања двају писаца. Полазећи од претходних истраживања о истој теми које су започели Слободан Селенић и Мирјана Миоциновић, ауторка долази до закључка да се највеће стилско приближавање између Ковачевића и Поповића дешава деведесетих година прошлог века. То је било време потпуног друштвеног колапса. Социјалистичка фасада која је деценијама чврсто стајала на патријархалној конструкцији отпала је услед пуцања у самим темељима друштва. Сваки појединац суочио се са питањем ко сам ја или шта остаје од мог идентитета када друштвени вихори разоре државу, а са њом и личну сигурност и економску и социјалну стабилност? Са овим питањем суочавају се, деведесетих, Поповићеви и Ковачевићеви ликови. Узроке катастрофе писци проналазе у периоду настанка друштва, а последице сумирају у коадима чија радња се дешава деведесетих. Основу трагедије деведесетих оба писца виде у односу идеологије и породице. Овај однос Александар Поповић обрађује у *Белој кафи*, а Душан Ковачевић у *Урнебесној шпатегији*. У зору социјалистичког друштва породица је доживела идеолошки расцеп који је трајно разорио њену основу, а то је емпатија. Друштво без емпатије отворено је за насиље. У коадима чија је радња смештена у деведесете (Александар Поповић – *Тамна*

је ноћ, Душан Ковачевић – *Доктор шустер*) преиспитују се последице засноване на вишеструко утемељеном насиљу које постаје узрочник догађаја. Насиље је производ рата и мобилизације, затим учинак разних криминалистичких група, производ батинања, присила, што води у емиграцију и/или материјално насиље. Затим, ту су сваковрсна манипулација људима и насиље над младошћу и старошћу, професионална и породична насилност и вербално насиље међу партнерима, те

губитак устаљених вредности. Све ово заједно отвара, по речима ауторке, могућност за још једну велику тему савремене српске књижевности, а то је “насиље у књижевном дискурсу”.

Закључујући тему паралеле и сусретања Александра Поповића и Душана Ковачевића проналажењем најмањег заједничког именитеља, а то је феномен насиља у савременом српском друштву, Бранка Јакшић Провчи као да нам је најавила тему њене нове студије.

Пише > Сениша И. Ковачевић

Амерички и западноевропски утицаји у југословенском театру

У издању “Службеног гласника” објављена је занимљива студија *Кока-кола социјализам* др Радине Вучетић, доцента на Одсеку за историју Филозофског факултета у Београду. У уводном делу, ауторка наводи да су незаобилазни део њеног детињства и одрастања чинили Дизнијеви филмови, нешто касније, звуци рокенрола али и многе тековине американизоване свакодневице (“возила сам скејт, пила кока-колу, чекала у редовима тек отвореног Мекдоналдса...”). У детињству тадашње генерације, односно дела који је пратио књижевност и литературу, неизбрисив траг оставили су Селинџер са *Ловцем у ражи*, Керуак, Апдајк, али и *Слободна деца Самерхила*, *Галеб Џонаџан Ливингстон*, *Добро дрво*. Сви који су расли и формирали се у специфичној социјалистичкој земљи током 60-тих, 70-тих и 80-тих, били су деца социјализма и деца кока-коле, или прецизније – деца “кока-кола социјализма”.

Осим сећања на американизацију сопственог детињства и младости, Радина Вучетић као јачи мотив



Радина Вучетић
 Кока-кола социјализам.
 Американизација југословенске
 популарне културе шездесетих
 година 20. века
 “Службени гласник”, Београд 2012.

за бављење овом темом истиче научни значај њеног проучавања, јер истраживање американизације која се, као глобални процес, одвијала и на нашим просторима, пружа увид у културни, друштвени, а посредно и политички живот Југославије шездесетих година 20. века. У условима биполарности и хладног рата, тај процес није могао од Југославије да направи земљу налик Америци, али могао је да покаже и другачији живот, као и да подстиче жељу за њим. У том смислу, како ауторка наводи, американизација у Југославији је својеврсни сусрет вредности једног дела света са људима “отворених очију” за те вредности, али не увек и са отвореним могућностима да оне постану реалност.

Мало је процеса као што је американизација, који су се у већем делу одвијали изван уско схваћених сфера политике, а ипак су били и политички процеси првог реда, с немалим учинком. У овом хладном рату у домену културе, у коме је Америка нудила џез и рокенрол, холивудску продукцију, апстрактни експресионизам, поп-арт, авангардно позориште, грађани Југославије су, баш зато што се њихова земља налазила између Истока и Запада, били на добитку. Наиме, Југославија се после сукоба са Совјетским Савезом све више окретала Западу, а прихватање америчке културе имало је за циљ да покаже како је и колико југословенски систем либералан, и колико се удаљава од совјетског модела. У том погледу, американизација на овим просторима била је добродошла и као својеврсна “десовјетизација”.

Радица Вучетић је као хронолошки оквир узела раздобље шездесетих година прошлог века, зато што су оне биле врхунац хладног рата, али и феномен који је фасцинирао уметнике, филозофе, социологе, ствараоце у домену моде, дизајна, поп културе. То је деценија коју су на светском плану обележила значајна политичка и културна догађања – кубанска ракетна криза, подизање Берлинског зида, Вијетнамски рат, убиства Џона и Роберта Кенедија, Мартина Лутера Кинга, Че Геваре, али и сексуална револуција, Вудсток, хипи покрет, студентски протести, лет на Месец, поп-арт и Енди Ворхол, музика Битлса, Ролингстонса, филмова

Доручак код Тифанија, До последњега даха, Жил и Цим, Слагак животи, Увећање (Blow-Up). Реч је о динамичној деценији, можда најдинамичнијој после Другог светског рата, с трајним и потпуно интернационалним симболима.

Послератни период Југославије обележио је и продор савременог америчког позоришта. У САД је тада стварала нова генерација драмских писаца, коју су предводили Тенеси Вилијамс, Артур Милер и Едвард Олби. Наставио се и успон мјузикла, па су 50-тих година на Бродвеју настала култна извођења (*My Fair Lady, Прича са зајадне стране*), а крајем шездесетих америчку сцену подрмала је *Коса*. Успон америчког театра у то време посебно су обележили оф-Бродвеј и појава авангардних и експерименталних позоришта, која су заталасала прво Америку, а потом и Европу. У овој деценији догодила се револуција у позоришној уметности која је пореметила и у потпуности изменила дотадашње каноне, захваљујући ствараоцима попут Џулијана Бека и Џудит Малине и њиховог Ливинг театра, Ричарда Шекнера и његове Перформанс групе и осталих експерименталних трупа.

И позоришни живот Југославије шездесетих карактерисао је продор модерног и авангардног. Један од преломних момената у праћењу светских токова, свакако је било извођење Бекетовог комада *Чекајући Гогоа* у згради “Борбе”, у којој се тада налазио тек оформљени Атеље 212. Премијера представе у режији Василија Поповића (Павле Угринов) била је 17. децембра 1956, а пре овог извођења комад је одигран 1954. у атељеу Миће Поповића на Старом сајмишту. Модернизацији и отварању позоришта ка светским токовима допринеле су и поједине институције, али и смели појединци. Када је о Београду реч, то су била позоришта Атеље 212 и Београдско драмско позориште, а једна од личности која је пресудно утицала на модернизацију театра и његово укључивање у светске токове била је Мира Траиловић. Када је мејнстрим позориште у питању, репертоар је био обележен порастом броја америчких

аутора, међу којима су најигранији управо А. Милер, Т. Вилијамс, Е. Олби.

Значајно окретање ка савременим америчким драмским писцима драстично је мењало поглед на позориште, јер их је карактерисао слободнији мизансцен, преплитање временских и просторних планова, колоквијални говор уместо реторске патетике, промена у стилу игре, условна сценографија уместо старинског илузионизма. Преокрет у репертоарској политици, а заправо напуштање позоришне совјетизације, најупадљивије се манифестовало у Београдском драмском позоришту. “Пробијање леда” у прихватању америчких драмских писаца није увек ишло лако. По сећању Миње Дедића, редитеља *Мачке на усвијаном лименом крову*, постављање овог комада изазвало је реакције политичара. О томе сведочи позив који је овом редитељу упутио Драгослав Дража Марковић с питањем – “Бога ти твога, шта радиш, режираш америчке педерске комаде” (Ф. Пашић, *Београдско драмско позориште 1947–2007*, Београд 2007).

Извођење Вилијамсове *Мачке на усвијаном лименом крову* разбијало је и сексуалне табуе, нарочито скидање глумице Оливере Марковић у комбинезон, који је касније, по систему америчких и западних аукција, продат у хотелу “Мажестик” као прва награда у новогодишњој ноћи. Поред тога, као значајан догађај у ширењу америчке културе био је и долазак Артура Милера који је у јулу 1965. боравио у Југославији, као председник светског ПЕН центра. Осим извођења Вилијамса и Милера, шездесете је обележило и извођење комада Едварда Олбија *Ко се боји Вирџиније Вулф*, у режији Мире Траиловић. Ова представа је у периоду 1964–1970. играна 165 пута, што је био рекорд у извођењу једне америчке драме у Београду до 1970. године. Као што је речено, ова деценија бележи успон авангардног и експерименталног позоришта, а два кључна феномена у вези са америчким позориштем авангарде у Југославији 60-тих јесу феномен Битефа и мјузикла *Коса*.

Овај мјузикл започео је живот на оф-Бродвеју 1967, после чега је један од продуцената увидео да његов по-

тенцијал превазилази оквире експерименталног позоришта, и направио је од њега бродвејски хит који је убрзо постао планетарни феномен. Мјузикл *Коса* нашао се на репертоару Атељеа 212 само годину дана после светске премијере, и то одмах после Њујорка, Париза, Лондона и Минхена. Од почетка рада на представи, дах Бродвеја у Београду био је присутан на различите начине – кроз снажну маркетиншку кампању, избор “племена” преко система аудиција, али и кроз трагање за потенцијалним глумцима по дискотекама и дансинг салама. И маркетинг, и аудиција, и глумци створени преко ноћи, такође су били типична американизација. Америчко присуство у раду било је приметно и кроз учешће појединих америчких сарадника. Тако су, по сећањима режисера представе Зорана Ратковића, једни од најважнијих сарадника на постављању овог мјузикла били Реј Харисон и Џули Аренал, амерички кореографи.

Београдска премијера овог мјузикла, одржана 19. маја 1969. имала је елементе бродвејског гламура. Оно што је представу чинило посебно авангардном и радикално другачијом, било је певање песме “Хашиш”, као и свлачење (“четири младића и две (лепо грађене) девојке остају као од мајке рођени”). Било је то прво појављивање обнажених тела на београдској сцени. Да је *Коса* већ на премијери узбуркала публику говори податак да је после завршне нумере “Дај нам сунца” почело скандирање, да би глумци и “племе” повели ђускање на сцени, коме се придружило и гледалиште. По сећању Зорана Ратковића, “било је помало смешно гледати озбиљне људе, политичаре, познате београдске намћоре како, без стида, ђускају с нашим клинцима”. Мјузикл *Коса* имао је посебну драж када су представи присуствовали аутори Цером Рагни и Џејмс Радо, који су, после извођења, са многобројним званицама завршили у дискотеци “Код Лазе Шећера”.

Осим што је *Косом* добијала поене код Запада, првенствено Америке, југословенска власт добијала је поене и код младих, јер оно што су осуђивали њихови родитељи (хипи покрет, мода, дуга коса...) сада је било друштвено признато бродвејским спектаклом

на сцени Атељеа 212. Штавише, о важности *Косе*, али и њеној “подобности” за југословенски систем, сведочи и чињеница да је део из овог мјузикла изведен 1969. у Дому омладине, у част Титовог рођендана и Дана младости. Логика да став од јуче данас не важи, као једна од полуга чувања Титовог социјализма, била је видљива и на примеру *Косе*. Ова представа је скинута са репертоара 1973, формално због сцене у којој се цепају војне књижице, која је, без обзира на то што је играна од премијере, одиграна и пред војницима ЈНА. До тренутка скидања, *Коса* је одиграна 210 пута и до данас је задржала статус једне од култних представа социјалистичке Југославије.

Највећи искораци у авангардно, када је о позоришту реч, виђени су на Битефу. У том смислу, 1967. као година одржавања првог Битефа, једна је од кључних за прихватање позоришне авангарде у Југославији. Генерално, прве године овог фестивала носиле су неку одлику промена које су се одигравале у друштву. Тако су нове позоришне тенденције биле пуне беса и побуне, речених паролама, гестом, псовкама, нагошћу. Улога Битефа као промовисања светске позоришне авангарде, и то у једној социјалистичкој земљи, била је од великог значаја и изван театарских оквира, јер је оснивање фестивала, како је то видео Јован Ђирилов, уметнички директор Битефа, био политички чин, као дело политичких околности и уметника – пре свих Мире Траиловић и тада најавангарднијег позоришта Атељеа 212. Избор представа за први Битеф указивао је снажно на значај фестивала и његову потпуну окренутост авангарди.

На првом Битефу свакако је, у процесу американизације, најзначајније било гостовање Ливинг театра, а управо је оно изазивало и највећу пажњу у нашим медијима. Брехтову адаптацију Софоклове *Антигоне*, у њиховом извођењу, Београђани су могли да виде 1967. на Битефу, исте године када је представа имала светску премијеру. “Политика експрес” обавестила је читаоце да се редитељка Џудит Малина, која је играла улогу Антигоне, породила, и да ће са бебом стићи у Југославију. Фасцинација ливинговцима и хипи на-

чином живота уочљива је и у осталим листовима – “путују глумци по свету заједно са осморо деце брачних парова из ансамбла, ислуженим фолксвагенима и аутобусима. Представе су им ангажоване, сличне протестним песмама. Играју их у костимима у којима се тог дана затекли”. Од описа трупе још су занимљивије биле реакције на њихову представу у којој су остварили директан контакт с публиком, ненавикнутом на ту врсту позоришних искорака.

Иако без представе, гост другог Битефа била је још једна од водећих уметница америчког авангардног позоришта – Елен Стјуарт, чувена Ла Мама. Она је на тадашњем фестивалу боравила као члан Округлог стола, а прво наступање на Битефу било је 1970, када је њено позориште у Барутани на Калемегдану извело представу *Арден од Февершама*, проглашену за најбољу представу оф-Бродвеја. И трећи Битеф, одржан 1969, утврдио је позиције америчког авангардног позоришта у Југославији, јер су САД биле једина земља на овом фестивалу која је учествовала са две представе. Тада је позоришна публика могла да види Перформанс групу (The Performance Group) и Bread and Puppet teatar, две изразито ангажоване трупе, које су уједно биле и зачетници амбијенталног позоришта. Осим извођења представе *Дионис у '69*, публика Битефа је у оквиру пратећег програма имала прилике да чује и предавање Ричарда Шекнера “Амерички изазов у позоришту”.

У сагледавању америчког присуства на нашим позоришним сценама уочљиво је да је својом политиком према америчким ауторима – било да је реч о мејнстриму, као што је Артур Милер, или о авангарди Ливинг театра или Перформанс групе – Југославија, уз поруке о односу према позоришту, Вашингтону слала и много дубље поруке о својој политици. Она је на репертоарима имала најшири спектар америчких аутора, што указује на американизацију југословенског позоришта, али је у њој на неки начин и “критиковала” Америку. Отуда на нашим сценама Артур Милер, левичар и пријатељ Совјетског Савеза, на Битефу ливинговци, протерани из САД због неплаћања пореза

и критика према америчком друштву, отуд и *Коса* на репертоару Атељеа 212, са снажном поруком против рата у Вијетнаму. Иако наизглед критикована избором аутора, комада и позоришних труппа, америчка страна знала је да је таква критика кратког даха, а да бројни њени аутори и комади трајно мењају југословенско друштво, и на естетском плану али и суштински.

Однос према ливинговцима, Ла Мами, *Коси*, није, међутим, био “пресликан” у однос према домаћим драмским текстовима, ако би они у питање доводили идеологију или се бавили текућим југословенским приликама. И овде је, као и у другим сегментима американизације, “осмех” упућен америчкој култури имао и улогу скривања “шамара” сопственој. Прокламоване слободе имале су, дакле, и своју другу страну, па су се забране дешавале и у позоришту, отвореном за најсмељије “увозне” авангардне форме. Најилустративнији су, у том смислу, случајеви представа *Каје доле*, *Кад су цвешале шикве* и *Друја враша лево*. По Јовану Ђирилову, у представи *Каје доле*, Раде Марковић као Драгојко и Маја Чучковић као Окица, сувише су подсећали на Тита и Јованку Броз. Поред тога, и сам наслов комада био је предмет подробне анализе. Иако се представа звала *Каје доле*, било је и тумачења да наслов заправо значи “Ка-Пе доле”, то јест доле Комунистичка партија.

Следећи крупан ударац позоришним слободама било је скидање представе *Кад су цвешале шикве* по роману Драгослава Михаиловића и у режији Боре Драшковића, чија је премијера одржана у ЈДП-у, 6. октобра 1969. Егзекутори су били политичари, али и људи из позоришног еснафа, а главни ударац задао је сам Јосип Броз у свом говору у Зрењанину, што је био један од ретких директних напада председника државе на одређено уметничко дело. О директном разлогу за скидање *Тикава* и правом “спорном месту” у представи, може се само нагађати. По Оскару Давичу, у питању је била реченица “Гори су од Немаца”, која се, наводно, односила на комунисте, а за коју је до краја остало неразјашњено да ли је уопште изговорена на премијери. Све очигледније појачавање притисака власти на

културу довело је и до тога да Савет Атељеа 212 донесе одлуку да се прекине припрема драме *Друја враша лево* Александра Поповића, која се бавила демонстрацијама 1968. године.

Случајеви забрана и цензуре показали су да у културној сфери, упркос формалним слободама, ситуација није идеална, каквом је режим представљао Западу. Поглед на американизацију и авангардизацију културе у нашој земљи и поглед на цензуру, дају противречну слику уметничког живота у Југославији шездесетих. Демократичност, оличена кроз присуство најавангарднијих светских трендова у СФРЈ, свакако је код домаћих уметника створила илузију да и они могу да се изражавају слободно. Што се форме тиче, све је било дозвољено, од апстракције у сликарству, пљувања публице и голотиње у театру, до концерта са намерно раштимованим клавирима, а што се суштине тиче, идеологија и комунистичка догма били су недодирљиви. Присуство авангарде имало је најизразитији “двоструки колосек” на југословенском унутрашњем плану – власт се надала да ће авангардом моћи да спречи незадовољство које је тињало међу елитом, а превелика слобода коју је авангарда нудила утицала је да југословенски уметници крену да траже могућност неспутаног стваралаштва попут оног које су видели на гостујућим изложбама и представама.

Позориште је било само један од сегмената нашег друштва који је био захваћен процесом американизације, како у својој студији образлаже др Радица Вучетић. У вези са овим процесом, ауторка детаљно и подједнако занимљиво разматра и остале делове културе и живота у Југославији шездесетих година 20. века – филм (холивудске звезде у Југославији, каубоји с петокраком, Црни талас), музику (џез, рокенрол), сликарство (апстрактни експресионизам, поп-арт, велике америчке изложбе), телевизију (американизација из ТВ кутије), стрип (дизнизација детињства), моду, али и прве самопослуге и друге продајне просторе који добијају одлике америчких маркета и препознатљиве симболе потрошачког друштва по америчком моделу.

Пише > др Исидора Поповић

200 година од прве представе на српском језику

Достој(анстве)но обележен јубилеј Српског позоришта у Мађарској

На измаку је година у којој српски театар прославља један од својих највећих јубилеја — два века прве јавне, грађанске и световне позоришне представе изведене на српском језику. У Будимпешти је тим поводом 6. децембра 2013, у организацији Српског института, а у сарадњи са Српском самоуправом, уприличена манифестација “Од Ронделе до Народног позоришта: 200+20”. Треба подсетити и на то да се ове године обележава и две деценије постојања Српског позоришта у Мађарској, о чему је у *Сцени* писано у претходном броју. Отуда и 20 у називу манифестације којом је обележен велики јубилеј.

Прослава двовековног трајања српског световног театра, одржана у мађарском Народног позоришту, састојала се из три веће целине — конференције “Јоаким Вујић и два века српског позоришта”, пригодне изложбе реализоване у сарадњи Српског института, Српског културног центра и Српске самоуправе у Будимпешти, чији су аутори Пера Ластаћ и Золтан Бада, и најзад — позоришне представе *Чудо у Рондели* у извођењу Српског позоришта у Мађарској.

На свечаном отварању манифестације говорили су председник Српске самоуправе у Будимпешти Борислав Рус, Атила Видњански, директор Мађарског народног

позоришта, затим амбасадор Србије у Мађарској Раде Дробац, Андраш Берталан Секељ, представник Министарства за људске ресурсе Мађарске, Миљивоје Млађеновић, некадашњи управник НП у Сомбору, СНП-а у Новом Саду и Стеријиног позорја, као и Милан Рус, директор Српског позоришта у Мађарској.

Конференција – округли сто, на којој је учествовало 14 излагача, пружила је значајне увиде у неке аспекте театарског стваралаштва Јоакима Вујића, али је и из више углова осветлила поједине околности које су том стваралаштву претходиле, или су текле напоредо са њим. Од великог је значаја и то што су на конференцији учествовали стручњаци различитих профила из Србије, Мађарске, Румуније и Аустрије.

Тако је у првој сесији, коју је својим излагањем отворио један од највећих познавалаца живота и рада Јоакима Вујића, проф. др Алојз Ујес, било речи и о првим извориштима историје мађарског театра (др Тамаш Гајдо из земаљског музеја и института историје позоришта у Будимпешти), као и о популарном театру на крају 18. и почетку 19. века, о чему је говорила мр Ана Митић, докторанткиња Универзитета у Бечу. У другој сесији говорило се о комедиографском опусу Јоакима Вујића (у излагањима др Исидоре Поповић

и др Миливоја Млађеновића), као и о списатељском, преводилачком и издавачком раду Јоакима Вујића (у излагању Милана Степановића, кустоса Музеја Сомборске препарандије). Овај део конференције закључио је Золтан Бада из Српског института у Будимпешти, који је своје излагање посветио мађарској стручној литератури о Јоакиму Вујићу и почецима српског позоришта. У последњој сесији дат је преглед позоришног живота Срба у Темишвару, кроз излагање Стевана Бугарског из Темишвара, а осветљен је и животни пут Стефана Дилбера, једног од Вујићевих глумаца у *Крешталици*, у занимљивом излагању Душана Дејанца из Кикинде. Следила су затим излагања о Србима у Баји (Милана Дујмова из будимпештанског Српског инсититута), као и о предузетничком духу Јоакима Вујића (проф. др Драгана Никодијевића из Београда). Последња сесија закључена је излагањима Андраша Фриђешија, директора Позоришта у Будаершу и Пере Ластаића,

директора Српског института, која су се односила на почетке рада мањинских позоришта у Мађарској, тј. на рад Српског позоришта у Мађарској, као позоришта националне мањине.

Манифестација, остварена уз финансијску подршку Секретаријата за културу и јавно информисање АП Војводине и Министарства за људске ресурсе Мађарске, заокружена је премијером представе *Чудо у Рондели* — својеврсног омажа Јоакиму Вујићу. Представу је режирао Милан Рус, који тумачи и Јоакима Вујића, а поред њега играју још и Јозо Маториц, Олгица Несторовић, Мирјана Савин, Зорица Јурковић, Радован Зубац, Себастијан Губик, Ратко Краљевић и Бранимир Ђорђевић. Сала је била дупке пуна, а премијери је присуствовало и низ угледних званица из Србије и дијаспоре.

У сваком случају, у Будимпешти је 6. децембра обележен велики јубилеј српског театра онако како то и доликује — свечано, дирљиво, достојно и достојанствено.

Учесници манифестације у Будимпешти



Пише > Сениша И. Ковачевић

Портрети Мирослава Крлеже – уз 120. годишњицу рођења
Музеј града Загреба, 4. јул – 8. септембар 2013.

Пред штафелајем Добровића, Бабића, Ваниште

Од 4. јула до 8. септембра, у Музеју града Загреба била је отворена изложба “Портрети Мирослава Крлеже”. Поставка коју је конципирала Весна Врабец део је програма фестивала који се одржава у Загребу, поводом 120. годишњице књижевничког рођења. У ширем дијапазону Крлежених интересовања велики део припадао је ликовним уметностима. Недовољно је познато да је поред романа, новела, драма, написао већи број есеја о сликарима и вајарима, али и критичких текстова о ствараоцима чије је дело пратио и добро познавао. Међу блиским пријатељима имао је ликовне уметнике, мада нека од пријатељстава нису била трајна. Сликари и вајари су као знак поштовања, дивљења и пријатељске љубави, неретко остављали материјалне трагове високе вредности. Најчешће су то били портрети, али и илустрације рађене према мотивима из пищевих познатих дела.

Изложбу чине 33 рада која су настала у распону од 1918. до 2010. године. Међу ауторима су имена значајних уметника, од Љубе Бабића, Петра Добровића преко Јосипа Ваниште, Антуна Аугустинчића, Марије Ујевић-Галетовић, до Златка Каузларића, Мерсада Бербера, Мунира Вејзовића, Ватрослава Кулиша и других сликара и вајара. Дела потичу из Музеја града Загреба, односно Меморијаног простора Беле и Мирослава

Крлеже, Модерне галерије Загреб, Завода за театрологију ХАЗУ, Лексикографског завода “Мирослав Крлежа”, Галерије ликовних умјетности из Осијека, али и приватних колекција и збирки. Уз историчара уметности и конзерватора Косту Страјнића, Крлежа је један од представника културне елите који су највише заступљени на портретима ликовних стваралаца са југословенских простора. Некима је сам писац био на располагању као модел (П. Добровић, Љ. Бабић), док је већина портрета настала након Крлежине смрти (1981).

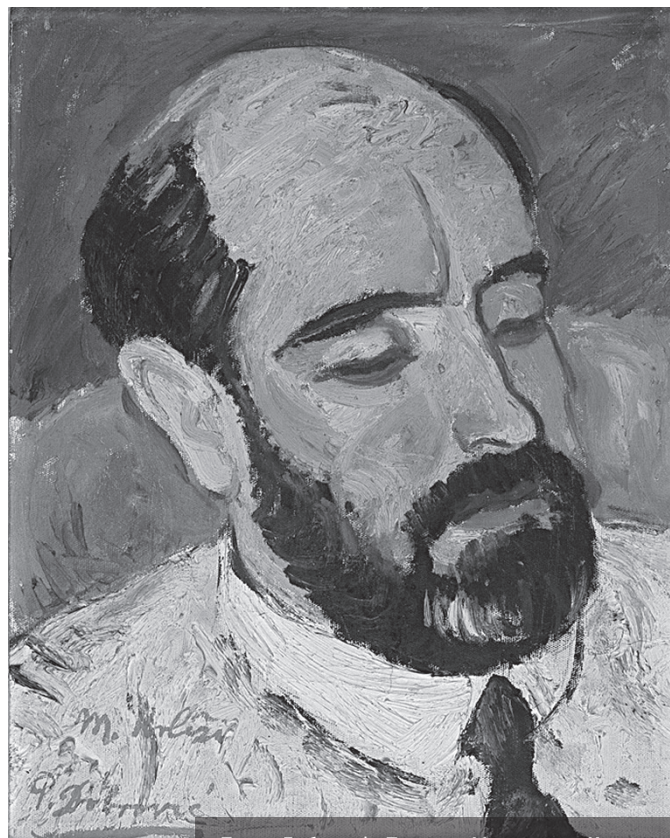
Добровић и Бабић су својим делима на најблиставији начин представили Крлежине ране године, период у којем настају пишчева најзначајнија дела. Поред физичке сличности, као и неких карактерних особина приказаног лика, из ових портрета могао се читати и Крлежин укус, његови сликарски афинитети. Те афинитете изрицао је много пута, од есеја и критика, до својих прозних и драмских дела. Није, отуда, случајно што двојици најинтригантнијих ликова, Леону Глембају и Филипу Латинићу, додељује улогу сликара. Кроз Глембаја и Латинића сазнајемо много тога што о сликарству и уметности уопште мисли њихов аутор. У политички интонираним текстовима, који се директно тичу уметности, Крлежини доприноси недвосмислено су велики. Он је често искључивао све што је при-

падало иоле радикалним опцијама уметности његовог времена. Није крио афинитете према провереним вредностима, онеме што “гарантује солидност”, а зазирао је од екстремизама којима су Пикасо и кубисти, надреалисти, Кандински и уметници апстракције градили матицу уметности Крлежине епохе.

Иако је наизглед већа пажња поклоњена портретима које су радили сликари, посебно су занимљиви они изведени у скулптури. Портрет Антуна Аугустинчића, настао је касних шездесетих година и делује помало конвенционално. Међутим, то не треба да умањи друге вредности које садржи ова фигура малих димензија, посебно оне емоционалне које сведоче о заједничкој прошлости двојице блиских протагониста истог времена. На изложби су дате и скице за скулпторска дела у којима се препознаје иронија према Крлежи, коме су средина и време још за живота наметнули ауру “ходајућег споменика”. Један од најзначајнијих скулпторалних портрета представља рад Марије Ујевић-Галетовић, настао након бројних студија у директном контакту с Крлежом као моделом, али и присећањем на време вајаркиног детињства када се као млада сретала с писцем, иначе блиским пријатељем њеног оца Тина Ујевића.

Портрети које су радили сликари Љубо Бабић и Петар Добровић, захтевају посебно образложење с обзиром да су они били пишчеви пријатељи о чијем је делу Крлежа оставио веће осврте и публикације. Бабић је урадио два портрета Крлеже, један из 1918. који се данас налази у Модерној галерији у Загребу и други из 1923. који је у приватном власништву. С друге стране, Крлежа је о сликару писао у својим дневничким белешкама, у есејима објављеним у периодичи (*Савременик*, *Књижевна република*), као и у предговорима за каталог ретроспективних изложби у Умјетничком павиљону (1960) и Модерној галерији (1975). Део сарадње сликара и књижевника, одвијао се и кроз ликовна обликовања Крлежених књига – *Пан*, *Пјесме I, II*, *Хрватска райсогија*, *Хрватски бој Марс*, *Вучјак*, *Вражји ошок*, *Новеле*.

Богат Бабићев сценографски рад обухвата и Крлежине драме – *Голошу* (1922), *Вучјак* (1923), *Мике-*



Петар Добровић, Портрет Мирослава Крлеже, 1930.

ланђела Буонарошија (1925), *Агама и Еву* (1925), *Господину Глембајеве* (1929), *Легу* (1930) и *Арешеја* (1959). Подручје алузивног смештања стварног лика у фикционални текст, значајан је допринос у сагледавању односа писца и сликара. Код повезивања Бабићевог биографског са фиктивним ликовима сликара у Крлежиним романима (Филип Латинковић) или драмама (Леоне Глембај), улазимо у подручје “говорног сликарства”, односно директног или индиректног преношења конкретних слика или опуса у реч, што је као уметнички клише дискурсне цитатности опште место у књижевности раног 20. века. Лик уметника често је само полуга за формулисање језичке слике или сликарског проблема.

Свакако прва личност која се везује за Крлежине репрезентативне портрете, али и пријатељство са писцем, био је сликар Петар Добровић. Он је урадио више Крлежених портрета – три из 1930. (два су била у власништву породице Добровић, а један се налазио у Друштву књижевника у Београду), и два из 1938. (један је у приватном власништву, а други у Галерији Петра Добровића у Београду). Један од три Крлежина портрета из 1930. данас се налази у Меморијаном простору Беле и Мирослава Крлеже (депаданс Музеја града Загреба), са још два Добровићева дела – “Портретом Беле Крлеже” (1929) и “Двориштем Дуждеве палате” (1938). Сликара је урадио и монументалну композиција “Редакција часописа Данас” (1934), на којој је поред осталих приказан и Крлежин лик. Ово платно налази се у својини уметниковог сина Ђорђа, а занимљиво је да је реч о делу највећег формата (178,5 x 282 цм) у Добровићевом опусу.

У време покретања и излажења часописа *Данас* интензивирано је давно пријатељство између Добровића и Крлеже започето поводом уметникове загребачке изложбе из 1919. под утиском које Крлежа пише “Маргиналије уз слике Петра Добровића”, објављене у *Савременику* (1921). Десет година касније Крлежа објављује свој разговор са Добровићем (*Савременик*, 1931), а годину дана после тога пише предговор за сликареву изложбу у Прагу. После двадесет година писац се поново враћа Добровићу и на десету годишњицу сликареве смрти (1952) настаје његов сентиментални запис “На гробу Петра Добровића”. Следе Крлежин текст за монографију из 1954, затим, предговор за каталог прве Добровићеве постхумне изложбе у Београду (1955) и сценарио за филм *Пећар Добровић* у режији Александра-Саше Петровића, писан 1957, а снимљен 1958. године.

Иако Крлежених портрета има још много (који нису приказани на поставци), ова изложба самим распонам поетика показује његов велики утицај на ликовне ствараоце најразличитијих израза. Како број сликарских и вајарских портрета премашује број експоната, изложба у Музеју града Загреба може послужити као подстрек за припрему свеобухватније поставке

коју би чинили радови из других већих колекција и збирки са некадашњег југословенског простора. Историјско-уметничко разматрање Крлежених портрета још је један допринос у темељнијем сагледавању пишчеве личности и његовог комплексног дела. Из тог разлога у будућим лексиконима и енциклопедијским издањима морала би постојати и одредница о ликовним и вајарским представама Крлежиног лика, као што би ова тема требала да буде заступљена у програмима научних скупова посвећених славном писцу.

Стецишта уметника и “симболичне” границе

Часопис *Данас*, под уредништвом Мирослава Крлеже и Милана Богдановића, покренут је у Београду 1. јануара 1934 (редакција се налазила у улици Змаја од Ноћаја бр. 10). Најпознатија имена међу сарадницима били су Марко Ристић, Август Цесарец, Бранко Гавела, Веселин Маслеша, Коча Поповић, Крсто Хегедушић, Ване Бор. По саставу редакције, за *Данас* је карактеристична веза Крлеже са кругом београдских надреалиста. Током боравака у Београду одржавао је контакте са Петром Добровићем и Марком Ристићем, а обилазио је књижду Геце Кона која је у то време окупљала многе писце и интелектуалце (Слободан Јовановић, Милош Црњански...). Мада је познато да је увек одседао у “Мажестику”, свраћао је и у хотел “Москву”, култно окупљалиште српских и хрватских писаца, сликара и боема. Позната је изјава која се приписивала Крлежи да се “најзначајнији део југословенске културе тога времена одвијао између хотела ‘Москва’ и књижаре Геце Кона”. Писац је често давао симболичне границе, које је везивао за места окупљања снобова, и личности из културне и уметничке елите. Тако је једном приликом саркастично приметио како кафанска тераса загребачког хотела “Еспланаде” представља “праву границу Балкана и средње Европе”.

Пише > Милан Маћарев

Словеначка посталтернатива 1993–2003.

Часопис *Маску* основао је 1920. Љубљански пододбор позоришних глумаца СХС. Савез културних организација Словеније покренуо је издавање часописа 1985. под именом *Маска*. Од 1991. до данас часопис излази под првобитним називом. У двоброју *Маске*, часописа за сценске уметности бр. 157–158 (на словеначком и енглеском језику) налазе се три рубрике. Прва је *Љубав и држава*, друга, централна рубрика је *Словеначка посталтернатива 1993–2003*, док је трећа *Антирејрезенцијација у савременом позоришту: студије случаја*. Одговорна уредница *Маске* је Амелија Крајгер. Због ограниченог простора бавићу се централном рубриком нове *Маске* која се бави функционисањем словеначке посталтернативе у оквиру транзиционе културне политике.

Јуре Новак, позоришни редитељ, перформер, преводилац и уметнички директор Гледалишча “Глеј” Љубљана (2007–2010), разговара са тројицом саговорника који су обележили претходну декаду. У тексту “Трошне тврђаве” Новак разговара о развоју културне политике у Словенији са Симоном Кардумом, који је почео као драматург и критичар, затим је био један од оснивача фестивала *Exodos* почетком деведесетих година прошлог вејка, да би од 1997. до 2005. био државни чиновник при Министарству за културу. По ис-

креном признању, требало му је пет година да открије тајну како треба да делује као државни чиновник у култури. Говорећи о креативним индустријама указује да су филмска продукција, књижаре и издавачке куће од осамостаљења Словеније приватизоване, али потом држава није знала шта даље. Новак је изнео занимљиву идеју да оно против чега се Симон Кардум борио као студент, оснивач *Бункера 51*, сада свесрдно брани као лидер обновљеног *Кина Шишка*. Кардум је на сва питања имао промишљене и убедљиве одговоре, а за све гору ситуацију у словеначкој култури не може бити крив неко ко већ осам година ради друге послове.

У тексту “Брутална рутина” Јуре Новак разговара са Јанезом Јаншом (Емил Хрватин) који већ петнаест година води завод *Маску*. *Маска* је специфична по томе што се бави не само издавањем часописа *Маска* већ и издавањем књига и продукцијом представа. Игром случаја, прва представа коју је Јанша (тада Хрватин) радио била је у склоништу Б51. Јанша указује да институције, чак и када отворе врата алтернативе како је урадио Јанез Пипан, дугогодишњи управник СНГ Љубљана, заправо остају под притиском броја продајних улазница. Да се нешто ипак мења показује перформанс *Мандић машина* (Битеф) који је нашао место на редовном репертоару Дrame СНГ, јер је Марко Ман-



дић њихов члан, а перформанси групе Via Negativa су изазов чак и за меин стрим публику.

Јанез Јанша предлаже да међународно афирмисани уметници као што су Драган Живадинов или Исток Ковач, добију на управу Оперу или Балет СНГ Љубљана, чиме би се отворила могућност за деловање нових снага. Он објашњава да, развијањем система рада, неке групе сразмерно све више времена посвећују организацији, због чега се смањује стваралачки простор. У жељи да се привуче пажња јавности, презентација пројеката на неки начин постаје важнија од онога шта се изводи.

У тексту “Осетљива судбина” Јуре Новак разговара са Истоком Ковачем који је још осамдесетих година

отишао из Словеније у Белгију. Тамо је 1993. основао плесну групу Ен-Кнап, која је после годину дана почела да ради у Словенији као завод Ен-Кнап. Дуго година овај завод сарађивао је са Цанкарјевим домом и са међународним партнерима. Ковач се на једној страни залаже за очување традиције (класично позориште, опера, балет), али и за искорак који се могу начинити позивањем уметника који се баве модерним плесом (копродукција Цанкарјевог дома, Завода Ен-Кнап и балетског ансамбла СНГ Марибор). Од 2009. Ковач је уметнички директор Центра културе “Шпански борац” у Љубљани, у жељи да обезбеди простор за пробе и континуирано деловање. Његова генерална идеја је стварање плесне институције која би имала своју зграду, две сцене, међународну сарадњу, копродукцију и теоријски одсек који би подигао ниво теоријског промишљања плеса и квалитета плесних продукција.

Рок Вевар (публициста, теоретичар и историчар модерног плеса) у тексту “Гилш-Кодум (1991–1999)”, пише о Космополитској радионици уметности коју је покренула Метка Зобец (1956–2013). Вевар је и сам био полазник ове радионице која је усмерила његово интересовање према позоришту. Гилш-Кодум је окупљао најистакнутије менторе који су младе упућивали у тајне класичног позоришта, луткарства и плесног позоришта. Међу предавачима били су и театролози Јован Христић и Мирјана Миочиновић, после њеног одласка са ФДУ. Метка Зобец је била запослена као самостална саветница за позоришну и луткарску делатност у Савезу културних организација Словеније (ЗКОС), који данас носи име Јавни склад републике Словеније за културне дејавности (ЈСКД). ЈСКД је пандан Савезу аматера Србије који се, последњих година, налази пред великим финансијским проблемима, јер није извршио трансформацију начина деловања током деведесетих. Или је проблем што Савез у свом називу има реч аматери која нема довољну тежину у времену опште професионализације и естрадизације.

Пише > Зоран Ђерић

Славомир Мрожек (Sławomir Mrożek, 1930–2013)



Славомир Мрожек био је један од најизвођенијих пољских драмских писаца последњих година XX века. Као драматичара сврставају га у театар апсурда. Његова драмска дела имају филозофску, политичку, психолошку и обичајну тематику. Уз драме, писао је сатиричне приче. Дебитовао је 1950. као цртач, а од 1953. систематски је објављивао циклусе својих сатиричних цртежа-илустрација... Учествовао је у раду легендарног студентског позоришта Бим-Бом у Гдањску. Радио је у новинским редакцијама до 1963, када је отпутовао у Италију, 1968. био је у Паризу, 1989. у Мексику, поред тога живео је у САД и у Немачкој. У Пољску се вратио 1996, а мождани удар доживљава 2002. Последица је афазија. Не може да говори ни да пише. Захваљујући терапији која траје око три године, повратио је способност писања и говора. Ефекат борбе са болешћу је његова аутобиографија. Због климе која више одговара здрављу драмског писца, у мају 2008. поново напушта Пољску да би се населио у Ници, на југу Француске. Овде проводи своје последње дане, до 15. августа 2013. када умире у болници у Ници.

Подаци говоре да је 33 године провео у емиграцији, а потом и последњих пет година проводи ван родне Пољске, овај пут због здравствених разлога а не због цензуре и забрана, што је раније био случај. Пре одласка у емиграцију објавио је три збирке сатиричних прича, међу њима збирку хуморески *Слон* (*Słoń*, 1957), у којој пародира језик савремене пропаганде, новинарски стил, стереотипе у борби за своје погледе на свет.

У позоришту је дебитовао драмом *Полицајци* (*Policjanci*, 1958), потом једночинком *Мучеништво Пјотра Охеја* (*Męczeństwo Piotra O'heya*, 1959) и *Ђуран* (*Indyk*, 1960). Следеће године уследила су чак три комада: *На отвореном мору* (*Na pelnym*

morzu), Карло (*Karol*) и Сџрипџиз (*Strip-tease*). У њима је изражена опозитна композиција: власт (тоталитаризам)—појединац, сила—разум, просташтво—интелект, што остаје и у следећим драмама овог писца. Али већ у драми *На оџвореном мору*, Мрожекове хумореске почињу да инсистирају на моралним, универзалним карактеристикама, демаскирајући људску неслободу, лакоћу подлагања “задатој надређености”, безвољност у рвању са животним бесмислицама, подлагање самообманама, зависност појединца од друштва.

Уследиле су: *Забава* (*Zabawa*, 1962), *Кинолој у негоумици* (*Kynolog w rozterce*, 1962), *Чаробна ноћ* (*Czarowna noc*, 1963) и *Поручникаова смрћ* (*Śmierć porucznika*, 1963). У њима Мрожек примењује поетику апсурда, гротеске, комедије, фарсе, изругивања, али не ограничава се само на подсмевачкој критици друштва. Његове драме преобразују се у роман, параболу, преносе универзалну поруку. Модели ситуација од којих полази аутор садрже ситуације које могу бити општељудске, савремене, уплитање ликова у играње друштвених улога, у конценције понашања, говорења, мишљења. Гротеска и апсурд присутне у језику дијалога демистификују идеолошке, политичке системе, терор правила понашања и културних навика (углавном преузетих из романтизма – *Ђуран*, *Поручникаова смрћ*), што је извор неслободe појединца и његовог изопштавања.

У емиграцији настаје *Танџо* (*Tango*, 1964) који му, са десет година касније насталим *Емигранцима* (*Emigranci*, 1974), доноси и светску славу. “Виткаци се појавио прерано, Гомбрович је остао по страни, Мрожек се једини појавио истог трена, на оба часовника: пољском и западном”, писао је Јан Кот (*Kott*).

Танџо је написан у конвенцији гротеске, надреализма. Породица је модел савременог друштва увучена у коловрат историјских промена. Драма презентује проблем власти и силе, немоћ интелигенције, њену инерцију. *Танџо* је дијагноза савремене друштвено-обичајне кризе: пораз идеала и немогућност повратка традиционалних вредности. Надовезује се на драме Виткација и

Гомбровича. Преведен је на много језика и постављен на бројне позоришне сцене у свету.

У *Емигранцима* ситуација јунака произлази из “животних” реалија и разголићује људску немоћ наспрам судбинских ситуација, којима се не може супротставити ни једном конвенцијом, оригиналношћу, знањем и мудрошћу.

Објавио је четрдесет драма, којима се, несумњиво, уврстио међу најплодније, али и најчешће игране савремене пољске драматурге у свету. Поменућемо само познатије: *Пешице* (*Pieszce*, 1980), *Амбасадор* (*Ambasador*, 1982), *Вацлав* (*Vatzlav*, 1982), *Летњи ган* (*Letni dzień*, 1983), *Уговор* (*Kontrakt*, 1986), *Портрет* (*Portret*, 1987), *Љубав на Криму* (*Miłość na Krymie*, 1993), *Диван појлег* (*Piękny wydok*, 2000) и последња *Карневал, или прва Агамова жена* (*Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*, 2013).

Његова драматургија уврштава се у жанр театра апсурда, али, како је то запазила Елжбјета Сидорук (*Elżbieta Sidoruk*), разликује се од драма које су писали, рецимо, Бекет (*Beckett*) и Јонеско (*Ionesco*), где је присутна “релација између човека и неприсутног апсолута, евоцирајући на тај начин метафизичку перспективу. У свету Мрожекових драма у релацији су човек наспрам човека (појединац наспрам друштва)”. Мрожек гради апсурдне ситуације раскидајући са стереотипима и строгим дефиницијама које о себи конструишу сами ликови. Поставља, пре свега, питања о моралности и етичке принципе понашања, осветљавајући при том несавршенство и мане друштва, политичких и културних норми. Мрожек је реалиста, код кога “конкретност бубри до апсурдних размера”.

“Припадам поколењу чији је смех увек био зачињен иронијом, загорчен, или на граници плача”, признао је Мрожек, додајући да “обичан смех, смех због смеха, ведар и непроблематичан, утешна игра речи – чини ми се као да је то нешто старосветско, што подстиче на љубомору”.

Прва драма *Полиција* (код нас је играна и као *Полицајци*), ослобођена је чињеница које би је одре-

диле у конкретном времену и простору. Зато те 1958. године није била забрањена, једноставно је измакла цензури. Драма на универзалан начин говори о механизима полицијског апарата, о власти, чији смисао преузима један “поданик-опозиционар”. Реч је ту не само о праћењу зависности између господара и слуга, већ показује промене сведочења јунака, говори о тренутности њихових идеолошких ставова. Све то крунише апсурдни завршетак, када уследи њихово узајамно хапшење. На тај начин Мрожек истовремено говори о стаљинистичком терору, али, како је то приметила Малгожата Сугјера (Małgorzata Sugiera), и о времену када у Пољској настаје извесно отопљавање, па и радикалне промене у погледу на свет Мрожекових јунака и савременика.

Танјо се сматра једном од најуспешнијих Мрожекових драма која безгрешно дијагностицира тадашње пољско друштво и, на том нивоу, пореди се са *Свагбодом* Виспјањског. Виђена је и као свођење достигнућа пољске авангарде, са Виткацијем и Гомбровичем на челу. На крају, у Артуровом лику, пронађене су реминисценције на Хамлета. Кроз борбу генерација, у доброскројеним костимима грађанске драме, скривена је гротескна слика света.

О Мрожековим јунацима често је писано да су као марионете, шаховске фигуре, да представљају провидни одраз друштвених, културних, књижевних, обичајних стереотипа. Опозиције између ликова истражио је Јан Блоњски (Błoński), који за најопштији узрочник тих контраста узима супротстављеност између природе и културе. Тако да се у Мрожековом стваралаштву може говорити о опозицији између мудраца и простака, интелекта и тела, цивилизације и варварства. Понекад је та једноставна опозиција закомпликована, па се не могу запазити разлике између господе и простака, а њихове разлике постају психолошке, антрополошке. “Та људска типологизација, наравно, има друштвену страну, али пре свега етичну, егзистенцијалну, бог зна какву још”, примећује Блоњски. “У сваком од нас

– чини се да говори Мрожек – дрема простак и интелектуална марионета”, које се буде у одређеним срединама, епохама и тренуцима, кад им се укаже прилика. “Отуда промена понашања и драмских интрига”, закључује Блоњски.

Мрожекове јунаке одликују и језик, типизиран, прецизно изнијансиран. Језик аутора, обдарен ретким књижевним слухом, пун је књижевног контекста, позајмица и цитата, који се најчешће користе у пародијске сврхе. Језик ликова карактерише њихову културу. Свет јунака, који се појављује управо у вербализацији, свет је који се чује.

У драмским делима Мрожек је писао и о кризи уметности и културе. Како у раној *Задави* (1962) тако и у *Кланици* (*Rzeźnia*, 1973), трагање за сазнањима, жудња за уметношћу, повезани су са идејама о улози памети у прошлости и променама савременог сведочења. *Пешице* је добар пример епске драматургије, говори једноставно о историји која се реализује кроз судбину драмских ликова затечених у историјским околностима. Прича и о распаду пољског друштва које се нашло у прелазној ситуацији, ратној и послератној, и тежи једино преживљавању и мирном животу. И драма *Вацлав* (*Vatzlav*, 1968) говори о друштвеним променама, представља својеврсну антиутопију, у филозофској конвенцији, историју изгнаника из лошијег дела Европе који настоји да се нађе у новој домовини. *Вацлав* разматра, на крају, проблем слободе. Писан у Паризу, 1968. године, један је од оних који су у студентским протестима препознали “јасне симптоме аутоконтестације (самопорицања, *ирим.* З. Ђ.) и позоришних гестова биологије која је прерушена у политику” (М. Сугјера). У *Портрети* (*Portret*, 1987), Бартођеј се моли испод портрета Стаљина, он је његово “дете” које у идеологији тражи смисао и животно задовољење. У тренуцима гриже савести, проба да доведе у ред свој унутрашњи хаос, тражи казну за себе, којом би његов живот добио неки смисао. Али и други јунак драме, Анатол, који је пуштен из затвора, а тамо

га је сместила Бартођејева издаја, такође је “Стаљиново дете”. Обојица су слабићи, “и управо због тога служе лажног пророка, који те мизерије уздиже – у њиховим сопственим очима – до херојских висина” (Блоњски).

Мрожекова драма *Љубав на Криму* блиска је драматургији Чехова, у њој су еротизам и љубав повезани са политиком, испуњена је историјским песимизмом и истовремено обраћа се томе што није условљено нити друштвом, нити историјски, него индивидуално. После превратних идеја, човек се спасава тиме што је лично и само његово.

Мрожек је аутор и дванаест књига сатиричних прича, два сатирична романа: *Мало лејџо* (*Małe kłopoty*, 1956) и *Бексџиво на јуї* (*Ucieczka na południe*, 1961), три књиге фељтона: чувена *Мала њисма* (*Małe listy*, 1981, а после двадесет година објавио је ново, проширено издање, 2000) и *Дневник њоврајџа* (*Dziennik powrotu*, 2000). Написао је и три сценарија за филмове: *Осџрво ружа* (*Wyspa róż*, 1975), *Амор* (*Amor*, 1978) и *Поврајџак* (*Powrót*, 1994). Објавио је две књиге цртежа: *Црџежи* (*Rysunki*, 1982) и *Човек њрема Мрожеку. Црџежи 1950–2000* (*Człowiek według Mrożka. Rysunki 1950–2000*), аутобиографију *Балџазар* (*Baltazar*, autobiografia, 2006), књигу одабраних дела – *Танџо са самим собом* (*Tango z samym sobą. Utwory dobrane*, 2009), тротомне *Дневнике* (*Dziennik. Tom 1. 1962–1969*, 2010; *Dziennik. Tom 2. 1970–1979*, 2012; *Dziennik. Tom 3. 1980–1989*, 2013) и *Писма* (*Listy*, 2011).

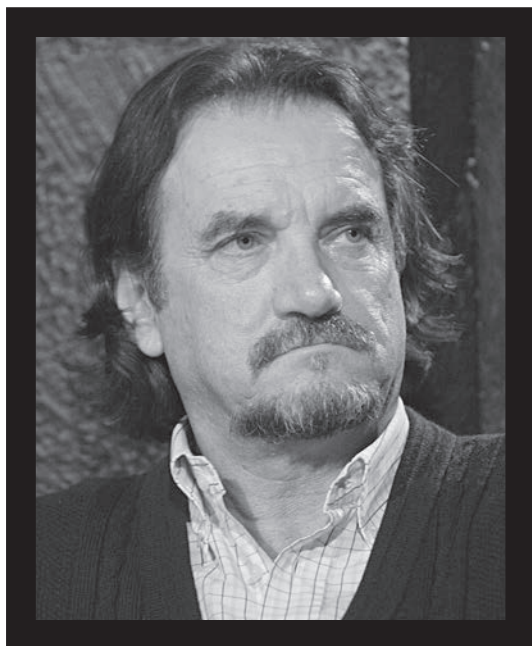
Инсценацијама Мрожекових драма како у Пољској тако и Југославији, од 1960. до 1991, позабавила се Јадвига Сопчак (*Пољска аванџурна драма*, Нови Сад, 2001). Од београдске прапремијере *Полиције* (1960), преко светске прапремијере *Танџа* (у Београду, 1965), десетине премијера, више од двадесет извођених наслова, сведоче о томе да није у питању само “богата позоришна рецепција његових драма”, већ и изузетна “популарност која је, између осталог, проистекла из идентификовања тематике и јунака са реалијама ванпозоришног света гледаоца. Том перцепцијском

зближавању помогле су инсценације, најчешће усмерене на укључивање домаће стварности у ткиво сценске интерпретације” (Сопчак). “Други тип инсценације је Мрожеков сценски свет изоловао од стварности стваралаца и гледалаца, сугеришући његово политичко и друштвено удаљавање у неодређене, марионетске кутке земаљске кугле (Сопчак)”.

Полицијџи су, тако, код нас инсценирани четрнаест пута, *Сџрџијџиз* три пута. *Танџо* је имао четрнаест поставки, *Ђуран*, *Чаробна ноћ*, *Сџрадање Пџошра О’хеја* и *Забава*, по једну премијеру, *Сређан доџађај* – три, *Емиџранџи* – тринаест, *Кланица* – две, *Грбавац* (*Garbus*, 1976) – четири, *Триџијџих о лисџу и џеџлу* (*Lis filozof, Polowanie na lisa*, 1977, *Lis aspirant*, 1978) – три, *Кројџак* (*Krawiec*, написан 1964, први пут објављен 1977) – две, *Пеџиџице* – четири инсценације. *Амбасаџор* једну, *Леџњи дан* – две, *Куђа на џраниџи* (*Dom na granicy*, 1967) – две премијере, као и *Порџреџи*. После 1990. године, Мрожек, пољска драматургија уопште, престају да привлаче српску и некадашњу југословенску сцену. Ипак, у првој половини нашег века, постављају га млади аутори на Камерној сцени СНП-а (*Полицијџа*), Борис Исаковић у Културном центру Новог Сада (*Ваџлав*, кога преимењује у *Мирослава*), односно аматерско позориште “Масука” из Велике Плана (*Куђа на џраниџи*), што сведочи да његова драматургија још увек има актуелност, ироничну оштрицу и да може да се интерпретира и у контексту онога што се дешава код нас.

Пише > Маријана Петровић

Примож Беблер (Primož Bebler, 1951–2013)



Примож Беблер је рођен 1951. у Њујорку. Основну школу похађао је у Паризу, потом америчку школу у Цакрти. Захваљујући дипломатској служби свог оца Алеша Беблера (словеначког антифашисте, интелектуалца који је у Југославији обављао многе високе дужности, нарочито у спољној политици), живео је од рођења широм света, што је утицало на његово космополитско васпитање. У Београду је завршио гимназију и дипломирао режију на Факултету драмских уметности. Надахнут ритуалима, сенкама, луткама и ликовима из *Махабхарате* у Индонезији, заљубио се у позориште. Каријеру је започео као уметнички директор и редитељ позоришта у Крушевцу, потом је био управник и директор драме Народног позоришта у Суботици, па управник београдског Малог позоришта “Душко Радовић”. Од 1992. живео је и радио у Словенији, где је на Радију Словенија радио као аутор емисија из културе и режирао радио-драме, био је уметнички руководилац СЛГ-а у Цељу (где је основао и Малу сцену под сценом), СНГ-а у Новој Горици, ССГ-а у Трсту и саоснивач, извршни продуцент, уметнички директор Приморског летњег фестивала у Копру. Одржавао је контакте на целом екс-ју простору. Био је члан Управног одбора међународног позоришног савеза европске позоришне конвенције, члан жирија Стеријиног позорја (2008), ЈоакимИнтерФеста, селектор међународног позоришног фестивала НЕТА... Последњих година режирао је у Скопљу, Сарајеву, Шапцу и Крагујевцу.

Од 1984. до 1991. био је управник Малог позоришта “Душко Радовић”. Изванредан, рођени организатор, поштен и вредан, кога је драматуршкиња Милица Новковић описала као човека “огромне позоришне енергије и културе”, Примож Беблер је до данас најбољи управник овог позоришта, јер је волео и сцену и људе у њему. Најуспешнији чињенично, јер је за време његових мандата, поред постојеће дечије драмске и луткарске сцене, 1986. отворена и “Вечерња сцена Радовић” експерименталним пројектом *Мистерија... Београд*, што је довело до тога да се играју три до четири представе дневно (неке премијере, због огромног интересовања, истог дана у 20 и у 24 ч.), одржи исто толико проба, да се до краја сезоне постави двадесет нових наслова, оствари много гостовања по земљи (пет гостовања само у Загребу за три месеца) и иностранству, а захваљујући атмосфери велике популарности, оствари невероватних 50% сопственог прихода. Егон Савин је тада изјавио: “Вечерња сцена Радовић’ ради онако како би требало да раде сва наша позоришта; онако како ће за пет година морати да раде сва наша позоришта.” Додуше, због ударничког рада позориште је, уместо признања, добило законску казну, тако што је принуђено да запосленима преполови плате. Тачније, да не исплати поштено зарађено. Због те неправде, 1987. први пут у историји земље, једно позориште ступило је у штрајк.

О периоду свог руковођења позориштем Примож је сам написао, како је најзначајнији био долазак групе младих, школованих и талентованих глумаца, али није заборавио да нагласи да и “најстаријима у пожртвованом ансамблу дугујемо посебно признање за аутентичан младалачки дух”. Ако нешто није знао, а тога увек за паметног човека има, није се стидео да пита старије, искусније. На његову иницијативу уведена је годишња награда Позоришта за анимацију “Миlena Начић”, као и награда за најбољу анимацију на Сусретима позоришта лутака Србије “Јанко Врбњак”, у част преминулих, сјајних глумаца аниматора Малог

позоришта “Душко Радовић”. Подједнако је посвећивао пажњу луткарским представама, као и драмским. Представе су режирали најзначајнији наши и страни редитељи, играли врхунски глумци и аниматори, сцену, лутке и костиме осмишљавали најпознатији ликовни уметници, различитих ауторских естетика. Можемо да закључимо да су ипак највећа уметничка остварења била на луткарској сцени.

Свим својим бићем био је прави позоришни човек. У позоришту (за њега простор слободе и дијалога) био је “од јутра до сутра”. Није одрађивао посао од куће или долазио само кад треба да потпише документа. Уколико би се случајно нашао иза сцене у тренутку кад нпр. треба спустити завесу, а декоратера из неког разлога нема на свом месту, он би без речи, пожртвовано потрчао и спустио завесу, само да публика не буде ускраћена за целовитост позоришног чина. У конфликтним ситуацијама, пун разумевања, знао је и успевао да дипломатски разреши специфичне позоришне “чворове”. Васпитан, предан и доследан, завршио је режију неколико представа у Малом позоришту “Душко Радовић”, које из различитих разлога нису завршили други редитељи, а да о томе никада није јавно говорио, нити се потписао. Као идеалисти и оптимисти, увек му је био важнији успешно урађен посао, него лична промоција. Никада није мислио на личну корист, ако изузмемо срећу и задовољство што му је пружена шанса да ради оно што највише воли – за позориште. У СНГ Нова Горица режирео је драму *Сусрети*, младе хрватске списатељице Нине Митровић. Доживео је овације на премијери и исте ноћи оставио нас је и одшетао у сећање. Уз захвалност за све што је учинио за добробит Малог позоришта “Душко Радовић”, с поштовањем,



Пише > Анита Панић

Ружица Сокић (1934–2013)



„Глумац је позориште на две ноге. И његова самоћа на сцени не разара његов таленат, него сведочи о његовој снази и моћи трансформације!”

Тако је говорила Ружица Сокић и напустила нас, а ми нисмо имали довољно времена да изразимо дивљење њеном вулканском таленту! Напустиле су нас и: Глорија, Милева, Госпава, Бароница Штетен, Лудмила, Мир-Јам, Жута, Јулија Варади, Патриција, Валерија, Хана, Хелена, Шарлота, Мег, Мага, Жанка. Све су нас оне напустиле, јер, после Ружице, нико их неће играти на сцени као она!

Ко је била та крхка, ситна, нежна, насмејана плавуша?

Прва љубав јој је био дечак из обданишта. Навијала је за *Црвену звезду*, ценила Питера О' Тула, обожавала Драгана Стојнића, Арсена Дедића, Лолу Новаковић. Волела је своје пријатеље. Волела је да путује, да јаше коње, да скија. Сматрала је да је глума лепа и тешка професија, најлепша на свету. Говорила је да је удата и да нема деце. Волела је свог Микија и говорила да није строг критичар. Сматрала је да је филм за њу авантура и да се никада није заљубљивала у партнере!

Задесила ју је судбина јеврејске клетве: Дабогда имала, па немала, јер је породица за време и после Другог светског рата остала без великог богатства. Детињство је памтила по прогнаним родитељима, данима гладовања и самоћи. Упркос тегобној прошлости, успела је да прокрчи пут ка успеху. За њу обично кажу да је у каријери играла жене из народа и управо

кроз њих показала да је озбиљна драмска уметница. Иза себе је имала стотине позоришних, телевизијских и филмских улога.

Ружица Сокић потиче из чувене породице Сокић из Кушића код Ивањице. Рођена 1934. у Брегалничкој улици у Београду. Деда Милован био је народни посланик, умро је релативно млад, а бака Јела остала је сама са седам синова и две кћери. Деца су касније дошла у Београд на школовање. Најстарији син, отац познате сликарке Цуце Сокић, био је везан за лист *Правда*. Један од стричева је отишао у Америку и тамо основао часопис *Србобран* у Питсбургу и био уредник све до пензионисања. Отац Ружице Сокић Петар, замало је избегао стрељање у Сплиту од Италијана, непосредно пред ослобођење због вербалног деликта.

Ружица Сокић је прво студирала југословенску књижевност, где је срела Раду Ђуричин и Мићу Орловића. Мића и она су одустали, а Рада је наставила студије. Пожелела је да буде и новинар, али је отац, журналиста, био оштро против тога, чак јој је оставио аманет: “Никад немој да будеш новинар! Прве четири стране не читај, само спорт, културу и читуље!”

Нису је из првог покушаја примили на позоришну Академију, то је, по сопственом тврђењу, доживела као смак света, јер је знала да њеном карактеру одговара судбина глумице. А све остало је део историје српског позоришта, јер Ружица Сокић ту заузима значајно место својим великим глумачким умећем.

Ова талентована глумица, у својој 50 година дугој, успешној позоришној и филмској каријери, играла је у више од 200 комада, а на филму је заблистала 1965. године, улогом у остварењу *Горки гео реке*, за који је у Пули, исте године, добила “Сребрну арену”. Следе *Жуша* и *Ужичка република*, за које је награђена са још две, овога пута “Златне арене”. На Нишком фестивалу додељена јој је награда “Павле Вујисић”, за изузетан допринос домаћем филму. И још је читав низ улога по којима је памтимо: *Нерешива*, *Кад будем мртв* и *бео*, *Чувар илаже у зимском периоду*, *Окшобарфеси*, *Зо-*

на Замфирова, *Тамна је ноћ*, *Пун месец над Београдом*, *Танго арђенђино*, *Оригинал фалсификација*, *Сеобе*, *Већ виђено*, *Сава мала*, *Тесна кожа*, *Ужичка република*, *Љубавни случај или трагедија службенице П. Т. Т.*, *Марш на Дрину*, *Звиждук у осам*, *Субојом увече...*

Имала је и богату телевизијску каријеру, где је, поред серија: *Самци*, *Смешне и групе приче*, *Јелисаветини љубавни јаги*, *Пријатељство*, *занаш најстарији*, *Сеобе*, *Срећни људи*, *Лифт*, *Горе-доле*, *Мейла без дршке*, *Војници*, *Врућ ветар*, *Мајстори*, *Цео животи за јодину дана*, *Занаш...* играла и у многим ТВ драмама: *Бели зечеви*, *Др*, *Свадебни марш...*

Ружица је требало да глуми и у ратном спектаклу *Сушјеска*, уз славног Ричарда Бартона који је играо Јосипа Броза Тита. Али, одузели су јој улогу пошто је неки сниматељ рекао да му личи на хајвана. Очајна што јој је онемогућено да глуми са холивудским звездама, жестоко је напала редитеља Вељка Булајића и остатак екипе. Тито је пратио сва дешавања око *Сушјеске*. Приликом сусрета са њим 1973. године, са симпатијама јој је рекао: “Опасна си ти, Сокићка!”

Сматрала је да је снимила довољно филмова, али да није била фотогенична у смислу времена када су жене биле само нека врста декора. Некада су се у нашој кинематографији тражиле гламурозне жене, лепотице које у филму нису имале никакву функцију. Глумила је у преко четрдесет филмова, а најупечатљивије улоге остварила је у филму *Пун месец над Београдом* Драгана Кресоје и *Када будем мртв* и *бео* Живојина Павловића.

Читав професионални живот посветила је једном тетару – Атељеу 212, где је остварила значајне роле у многим представама: *Свадба*, *Госиња*, *Кенедијева деца*, *Код лејој изгледа*, *Љубавник*, *Жуша*, *Балкон*, *Корешиденција*, *Чуго у Шарпану*, *Дуго пушовање у ноћ*. “У комаду *Мара/Саг* одиграла је Маркиза де Сада тако сигурно, да се ни једног тренутка нисмо питали зашто ту улогу игра глумица”, констатовао је театролог Јован Ђирилов. “Она је била суверени носилац контра-радње, циничан, самоуверен, речит и демонијачан Маркиз де

Сад". Глумила је и у скоро свим представама великог српског писца Александра Поповића од *Крмећеї каса*, преко *Боре снајдера*, па све до последњег *Баш бунар*.

У златно доба Атељеа 212, у време Мире Траиловић, много су путовали по свету, од Ирана до Мексика. Када су спремали представу *'Ко се боји Вирџиније Вулф* – играла су Љиљана Крстић, Цица Перовић, а она је добила улогу Хани, младе девојке, која је, по тексту, мршава, несрећна, бледуњава глумичица. И равна као даска. А Ружица, како је и сама говорила, никада није била равна, нити неки безлични миш. Увек је имала експресиван карактер. Љиљана Крстић је рекла да јој улази у тон, да је старија и да би јој више одговарала улога Марте, главног лика. Одлучили су да је замене. Мира је довела другу глумицу са пробе. Када је то са знала, кренула је у контрапад. Била је ојађена, није имала ни четрдесет пет килограма. У некој расправи она је баш добро гурне, а Ружица јој узврати. Мира Траиловић је несрећно полетела, могла је да се поломи низ степенице, али, није јој замерила због тога! Представа *Ко се боји Вирџиније Вулф* је гостовала у Америци и доживели су велики успех. У Њујорку су били месец дана, када се отварао Линколн центар и Метрополитен опера. Месец дана нико није спавао, добијали су дивне критике, играла по две представе дневно.

Прва је опсовала на сцени, а њен омиљени партнер Зоран Радмиловић уздигао је ту псовку до поезије. У Атељеу 212 често је играла са Радмиловићем и Батом Стојковићем. На одређен начин, учествовала је и у представи *Радован Трећи*, од које је Зоран Радмиловић направио култну представу. Често су му други глумци, које је он помињао у својим импровизацијама, улетали у представу, јер су били очајни што и они не глуме у том комаду. Једном је то и Ружица урадила, упала усред представе и почела нешто да рецитује. Зоран ју је избацио са бине, рекавши јој: "Марш напоље!"

Стални члан Позоришта Атеље 212 била је од 1961. године. Играла је на сценама скоро свих београдских позоришта: у Народном позоришту, Звездара театру,

Култ театру, Београдском драмском, Гардош театру, Отвореном позоришту студентски град, Модерној гаражи, Позоришту Славија. Бавила се и педагошким радом, водила је класу глуме на Академији уметности "Браћа Карић" (1996–2000).

За позоришни рад добила је две Стеријине награде, Седмојулску награду за животно дело, такође, добитник је "Ђурана", "Златне колајне", "Јоакима Вујића", као и награда "Љубиша Јовановић", "Жанка Стокић" и "Добричин прстен".

Мало је глумаца који су у театру, на телевизији и филму одиграли улога колико их је, читавим бићем, у препознатљивом драмском маниру, одиграла Ружица Сокић. Из те велике љубави према позоришту Ружица Сокић је написала књигу *Страси за летињем*, са биографским моментима.

"Још увек себе сматрам почетницом која обећава", говорила је Ружица Сокић на врхунцу каријере. "Свест о несавршености је, у ствари, моја покретачка снага. Мислим да сам довољно пропатила да бих стекла право да кажем да се бавим уметношћу! Глума је сигурно уметност!"

И као што Олга, јунакиња коју је тумачила у Чеховљевом комаду *Три сестре*, каже: "Живот ће нас прогутати, али ми нећемо нестати", и велика српска глумица Ружица Сокић сигурно неће нестати, само се преместила на неко боље, племенитије место – међу звезде!



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