

Сцена

I/2 2014

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 2014.

Број 1–2

Година L

ЈАНУАР–ЈУН

РЕЧ УРЕДНИКА > 4

I / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ > 6

Марина Миливојевић Мађарев

Позориште и образовање > 7

Бојана Шкорц

**Вама сам открио
што нисам ни мислио.....** > 9

Весна Ђукић

**Међуресорно подручје културе и
образовања: дијагноза и терапија** > 13

Интервју: Ања Суша

Чаура из које излазе лептири > 21
(разговарала > Соња Ђирић)

Јован Љуштановић

Вртић као позориште > 26

Интервју: Љубица Бељански Ристић

О жуборењу > 34
(разговарала > Марина Миливојевић Мађарев)

Сунчица Милосављевић

Драма у образовању деце и младих > 40

Милан Мађарев

Сценска уметност у образовању > 48
– студија случаја

Интервју: Слободан Бештић

Учење, васпитавање, исцељивање..... > 51
(забележила > Соња Ђирић)

Владо Крушић

Оквир за различитост > 56

Едвард Бонд

**Писмо Гају Вилијамсу,
15. април 2013.** > 62

II / ТУВЕ АПЕЛГРЕН > 64

Интервју: Туве Апелгрен

Морате да следите своје срце > 65
(разговарао > Зоран Ђерић)

Туве Апелгрен

TRUE LOVE SUCKS > 68
(са шведског превела > Славица Агатоновић)

мр Наташа Миловић

Драматуршка белешка:
О правој љубави, која не постоји. > 78

III / АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА > 82

Симон Грабовац

**Позориште Под разно или промена
парадигме позоришног језика** > 83

Лидија Мустеданагић

**На граници моћи или искушења
перформанса и театра** > 91

IV / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА > 99

Хаџи Зоран Лазин

Шекспир и Костић > 100

Александра Ђуричић

**Развој оперског либрета
у српској историји
музичког позоришта** > 106

Марина Миливојевић Мађарев

**Шта се штампа,
шта се игра, 1998–2002.** > 110

V / REFRESH > 114

Јован Љуштановић

**Допринос Бранислава Нушића
развитку српског позоришта
за децу.** > 115
(приредила > Александра Коларић)

VI / ФЕСТИВАЛСКА СЦЕНА > 122

Милош Латиновић

Историја и породица > 123
(64. фестивал професионалних позоришта Војводине)

Зоран Р. Поповић

Авантура реалног. > 127
(11. београдски фестивал игре)

VII / КЊИГЕ, ДОГАЂАЈИ, IN MEMORIAM > 139

КЊИГЕ:

**Међународни фестивал позоришта
за децу, Првих 20 година / International
Festival of Children's Theatres,
The First 20 Years.** > 140

Alicja Morawska-Rubczak

**Teatr animacji Janusza
Pyl-Krystianowskiego** > 141

Милан Мађарев

Креативна драма у Шкозоришту > 143

Нада Савковић

Театрољубље > 145

Александар Пејчић

Театрализација власти > 147

Жељко Милошевић

Њежни снови > 149

ДОГАЂАЈИ:

Војислав Алимпић

**40 година од оснивања Новосадског
позоришта/Újvidéki Színház** > 150

Оливера Милошевић

**Међународни културни форум
у Санкт Петербургу** > 153

др Маријана Прпа Финк

**Магија ритма јапанског позоришта
кјоген и западно позориште апсурда** . . . > 155

IN MEMORIAM:

Стана Јатић (1919–2013) > 160

VIII / НОВА ДРАМА / ГОЈКО ЧЕЛЕБИЋ > 162

Биографија аутора > 163

Лука Кеџман

Драматуршка белешка:

О Ивану и његовим > 164

Гојко Челебић

ИВАН И НЕКИ ЊЕГОВИ > 166

РЕЧ УРЕДНИКА

“Ускратити драму деци значи ускратити им њихово право стечено по рођењу. Када би било јасно шта драма јесте и од каквог је значаја за образовање, овако нешто било би незамисливо”, пише Едвард Бонд, у писму свом пријатељу Гају Вилијамсу, којим завршавамо блок посвећен теми овог двоброја *Сцене* – позоришту и образовању. Управо од тога је пошла уредница *Сцене* Марина Миливојевић Мађарев, припремајући овај темат. О значају увођења позоришта у образовање говоре: Љубица Бељански Ристић, Ања Суша и Слободан Бештић, а пишу: Бојана Шкорц, Весна Ђукић, Јован Љуштановић, Сунчица Милосављевић, Милан Мађарев и Владо Крушић. “Од врхунског је значаја да се драмски процеси у животима младих не уче и негују искључиво на улици. То би водило опстанку не најјачих, већ опстанку оних најмање способних, а то су они сурови и насилни. Драма није забава – срце драме је бескомпромисни вапај за људскошћу”, закључује Бонд и додаје: “Драма је промена, а њена суштина је стваралаштво. Но, стваралаштво захтева слободу, и због тога нема слободе без драме.”

Ексклузиван интервју за *Сцену* дала нам је Туве Апелгрен, финска редитељка, драмски писац и књижевница за децу. Објављујемо и превод њене драме за младе, *True love sucks*, која, у потрази за правом љубављу, покреће све актуелне проблеме младих – алкохолизам, насиље, сексуалност итд.

Објављујемо нову драму Гојка Челебића, истакнутог писца из Црне Горе, *Иван и неки његови*, својеврсно “позориште у позоришту”, у којој се преплиће прошлост и садашњост, стварно и имагинарно, рат и мир, живот и смрт.

Симон Грабовац наставља своја истраживања алтернативне сцене у Србији. Овај пут пише о позоришту “Под разно”, међу чијим оснивачима је био Владимир Јефтовић, глумац а потом и велики пе-

дагог. Ово позориште је, током свог постојања, унело неке нове организационо-продукционе аспекте и уметничке домене.

Лидија Мустеданагић пише о Џанел Рајнерт, енглеској теоретичарки театра, а поводом њене обимне књиге *Полиџика и извођачке уметности*, која је преведена на српски и објављена у издању Универзитета уметности у Београду. Рајнерт се бавила савременом британском драмом, феминистичком позоришном критиком и теоријом, али и могућностима перформанса, као и другим театарским искушењима.

Текст Хаџи Зорана Лазина указује на три значајна датума: 450 година од рођења Виљема Шекспира, 150 година од првих српских превода његових дела (Лаза Костић) и 150 година од пресељења Матице српске из Пеште у Нови Сад.

Александра Ђуричић пише о развоју оперског либрета у српској историји музичког позоришта.

У рубрици **REFRESH**, објављујемо текст Јована Љуштановића, “Допринос Бранислава Нушића развоју српског позоришта за децу”, који кореспондира са темом “Позориште и образовање”. Истовремено подсећамо да је прошло 150 година од рођења великог српског писца.

Уредник *Сцене* Милош Латиновић испратио је 64. фестивал професионалних позоришта Војводине, коме је ове године домаћин било Народно позориште Суботица. Зоран Р. Поповић детаљно је анализирао 11. београдски фестивал игре.

Пропратили смо и три важна позоришна догађаја: 40 година од оснивања Новосадског позоришта/Újvidéki Színház, Међународни културни форум у Санкт Петербургу и гостовање јапанског кјоген театра у Народном позоришту Београд.



ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ



Битеф Полифонија CEDEUM радионица, Фото: Ненад Милошевић

Пише > Марина Миливојевић Мађарев

Позориште и образовање

Образовање припрема и будуће позоришнике и будућу публику. Први сусрет са позориштем многа деца добију управо кроз образовање: кроз драмске игре у вртићу, драмске секције у школи и кроз организоване посете позоришним представама. У претходним бројевима *Сцене*, у рубрици “Шта се штампа, а шта изводи...” потврдили смо сазнање да ће млади драмски писац најбрже до сценске реализације свог драмског текста доћи у позоришту за децу – оном сегменту позоришног живота који се директно обраћа популацији обухваћеној образовањем, али исто тако да је управо позориште за децу и младе веома често за медије, друштво па чак и саме позоришнике невидљивији део позоришне продукције.

Из историје позоришта знамо да новија драмска књижевност и позориште почињу школском представом *Трагокомедија* Емануила Козачинског, 1734. године. Од тада па кроз читав XIX век позориште свесно и систематски ради на ширењу просветитељских и национално-освешћујућих идеја у српском народу. У XX веку антропологија потврђује да је позориште иманентно људском духу и да је старо скоро колико и сам људски род. Најсавременија истраживања потврђују да позориште може да да велики допринос раз-

воју свестране и демократске личности и да подстиче културу дијалога у друштву. Квалитетан, динамичан однос позоришта и образовања може бити кључан за развој обе области. Зато су на Светској конференцији о уметничком образовању “Обликовање стваралачких могућности за 21. век” (УНЕСКО Лисабон 2006) донете смернице за уметничко образовање које се као званични документ УНЕСКО-а препоручују владама чланицама УН. Важност односа позоришта и образовања је, дакле, општепозната. Међутим, колико је заиста позориште у Србији тога свесно?

Темат о позоришту и образовању почињемо текстом психолошкиње Бојане Шкорц који говори о развојном потенцијалу драме у образовном процесу. Следи текст Весне Ђукић о потреби интерсекторске сарадње културе и образовања којим се бави и Стратегија образовања 2010–2020. Ања Суша говори о томе какав је значај позоришта за децу и младе, а какво место оно реално данас има на културној мапи Србије. Како деца у вртићу расту кроз позориште, пише Јован Љуштановић. Љубица Бељански Ристић говори о томе како су кроз “Шкозориште” расле читаве генерације и како је оно опстајало упркос великим друштвеним преокретима. Сунчица Милосављевић и Милан Мађарев нам

презентују две студије случаја инспиративне интеракције позоришта и образовања. Слободан Бештић говори о свом глумачком путу од “Шкозоришта” и Театра Лево, преко ФДУ, ЈДП-а и Народног позоришта до Шаушпилхаус театра у Диселдорфу, о томе како квалитетан глумачки рад захтева непрекидно образовање и како рад у образовању може да оплемени глуму. Владо Крушић пише о односу театра и образовања као оквиру за различитост. За крај овог темата оставили смо писмо Едварда Бонда које завршава реченицом “Тржиште не омогућава све изборе који су основа демократије, то може само слобода да учини, а слободе нема без драме.”

Овај темат не представља само једну идеју како треба уредити однос позоришта и образовања. Замишљен је као динамични дијалог уметника, педагога и научника који дуги низ година посвећено раде на јачању и развијању односа позоришта и образовања. Циљ овог темата је да укаже на значајне могућности које се отварају позоришту ако направи корак ка савременом образовању.

Хоћемо ли направити тај корак или ћемо се и даље вајкати због занемаривања културе, пораста насиља у школама и проблематичног културног модела који као коров цигља у српском друштву? Једном речју, увиђамо ли везу између позоришта и образовања?



Битеф Полифонија 2013, **Ретроморфоза**,
Позориште младих, Зворник, Фото: Лидија Антоновић

Пише > Бојана Шкорц

Вама сам открио што нисам ни мислио – Драмски процес и образовање

Тамо где је отворено поље за примену неког приступа постоји и велики број могућих одговора. Чини се да моделовање и рецептура зато нигде нису више ризични и ограничавајући него што је то код драмског рада у оквиру образовних институција. Ово је разумљиво јер постоји јака тензија између образовних утицаја – потребе за структуром, задавањем исхода и дефинисањем корака у образовној процедури, а са друге стране је слободан, активан, отворен креативни капацитет који свако дете са собом доноси. Шта се догађа при овом сусрету? Највећи број студија недвосмислено показује пад кривуље креативности уласком у образовни процес¹⁾. Драмски рад у образовању сматрам најтежом и истовремено најкориснијом могућношћу која се отвара у интерактивном пољу. Искористити такву могућност није једноставно, дотле се стиже градњом процеса.

Наслов овог рада је реченица коју је изговорио дечак, учесник радионице²⁾. Изабрана је зато што го-

1) Amabile, T. (1996) *Creativity in Context*. Westview press, a member of Perseus Book Group. USA

2) Огњеновић, В., Шкорц, Б. (2003) *Евалуација Здраво да сће*, Здраво да сте, Београд.

вори о кључној одлици драмског рада а то је развојни, перспективни, унапред окренути процес чији су исходи и крајеви несагледиви. Током стварања драмског процеса постајемо не оно што јесмо, него оно што потенцијално јесмо, постајемо оно што нисмо, а могли бисмо да постанемо. Мада не морамо. Из нас, уз помоћ других расте нешто ново.

Лав Виготски у својој социјалној теорији виших менталних функција говори о зони наредног развитка, то је поље потенцијала, поље које је когнитивни простор у свакоме од нас и у коме се уз грађење односа са другима, било да су то људи, идеје, продукти културе или нека друга заједничка творевина, ствара могућност за нови развојни искорак. Зона наредног развитка је динамично поље у коме се стварају нови ментални продукти, нове мисли, сазнања, естетски доживљаји. Људска мисао је, верује Виготски, и то свака мисао, креативна већ због тога што постоји и што се у свакој од њих налази концентрат читаве историје људске културе – симбол, идеја, структура, реч.³⁾ Када смо већ оволико високо одмакли на путу према креативном

3) Виготски, Л. (1977) *Мишљење и говор*. Нолит, Београд.

унутрашњем простору, добро би било осврнути се на могућности његовог неговања у образовању. Делује да су стваралачки процеси и стваралачка мисао непрепознатљиви са позиције дефинисаних исхода образовања. Они нису директно видљиви већ дугорочно опажљиви пратиоци личног/културног развоја. Они се не активирају аутоматски током драмског процеса, не изазивају се радионичким корацима и списком активности. Не могу се измерити количином запамћених чињеница. Не могу да победе на такмичењима где задаци имају задата решења, а пут према њима је унапред одређен. Креативност не може да добије петицу. Ни јединицу. Она увек има све оцене истовремено у себи, јер не може да има ни једну.

КОНТЕКСТ ОБРАЗОВАЊА

Мајарећу клујуу замениши нормалном – предлаже један учесник истраживања.⁴⁾

Драмски рад подразумева препознавање и неговање креативног и непредвидљивог у свакодневной животной пракси. Ослања се на целовитост искуства учесника (не на сегментисано знање), слободу у избору (не вођени процес), групни-колективни учинак (не индивидуално постигнуће), импровизаторске и игровне компоненте. Да би се оствариле или макар омогућиле, потребно је да образовни контекст препозна корист од тога.

Здрав разум као и просветна пракса, често изједначавају стваралаштво и способност креирања са високим постигнућем. Корен ове заблуде је пореклом из психологије која је висок коефицијент интелигенције изједначавала са способношћу да се слика, свира, глуми или пише поезија. Педесетих година прошлог века недвосмислено је показано да висока IQ вредност није предиктор креативног постигнућа, ради се о релативно независним способностима. И поред тога што ово

4) Шкорц, Б.; Пејић, Б. (2009) *Субјективна процена квалитета образовања за уметности*. Научна и духовна утемељеност друштвених реформи, зборник радова, књига 10. 385–398.

знамо, креативни рад у школи, ликовно и музичко васпитање као и ваннаставне активности најчешће су усмерене на знање, памћење и интелектуални приступ. Даље, истраживања у нашим школама показују да креативна способност није у корелацији са успехом у школи⁵⁾. Да ствар буде гора, није ни интелигенција, корелације између школског успеха и интелигенције су ниске и незначајне.

УМЕТНОСТ У ШКОЛИ

Са друге стране, аргумент да су креативне, експресивне и игровне активности секундарна ствар у односу на “важне” предмете који утемељују дечију будућу социјалну улогу, као што су биологија, математика, српски језик, историја, физика, хемија или географија, доминантан је, не доводи се у питање, а ипак је врло проблематичан. Ако ближе посматрамо ефекте образовања у Србији, приметимо да наши ученици показују систематско заостајање, функционалну неписменост и подбацавање на “важним” предметима⁶⁾. Програми ових предмета, који освајају доминантни простор у образовном процесу, праћени су исподпросечним постигнућима. Када би се применили међународни стандарди постигнућа као и за све земље у регији, око половина деце у Србији (40–50%) завршава основну школу неписмена.⁷⁾

Успех у ликовној култури, показује једна скоро студија, у негативној је корелацији са школским успехом – што више неко воли ликовно, гори је ђак!⁸⁾ Тoliko о креативном у школи.

5) Максић, С.; Ђуришић Бојановић, М. (2004) *Креативности, знање и школски успех*. Институт за педагошка истраживања. Београд; 36. 85–105.

6) Бауцал, А. (2012) *Кључне компетенције младих у Србији у PISA 2009 оцледалу*. Институт за психологију, Филозофски факултет у Београду.

7) Просветни преглед – специјални број. (2010) Лист просветних радника Републике Србије.

8) Кораћ, И. (2013) *Компетенције наставника ликовне културе и могућности њиховог професионалног развоја*, докторска дисертација.

Али, постоје и крупније последице овог процеса. “Неважна” улога уметности и креативних активности из образовања се прелива на друштвено поље, на крају овог ланца утицаја добијамо непрепознато и неактивно културно благо – уметнике у емиграцији, празне галерије и музичке дворане, затворене музеје и пуне библиотеке. Пошто не постоји развијен контакт са културом, неће се развити ни аутентичне људске потребе да се ти ресурси искористе, да се учествује у друштвеном тренутку. Најважнији културни продукти једног друштва биће недоступни огромној већини људи. Нећемо бити свесни да нам култура недостаје.

*Да мушкарци само оилођују, жене само рађају, али да људе ствара уметности, чињеница је коју не треба доказивати.*⁹⁾

Изгледа да треба.

НАСТАВНИЦИ КАО ПОТЕНЦИЈАЛ

Из свега реченог назире се јасан аргумент у корист увођења драме као модела рада у образовање. Ова новина могла би да премости тензију између реалних развојних потреба деце/младих и онога што они у овом тренутку образовањем добијају. Током дугогодишњег професионалног рада са просветним радницима кроз активности обуке, културне размене, конципирања и извођења различитих активности са децом и младима, постала је (за мене) уочљива велика енергија и потенцијал који у овој групи постоји. Наставници су били у стању да веома брзо одговоре на тешке и разорне друштвене промене, чак и онда када никакве смернице нити формални аргументи нису могли да их подрже. Деца која су стихијски пристизала из ратом погођених области одмах су укључивана у разреде. Одговор наставника на друштвене тензије био је брз и конструктиван. Када одговарају на питање шта им је у тренутку ратне кризе највише помогло, млади који су дошли из

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду.

9) Хамваш, Б. (1996) *Зацела*. Чигоја. Београд

ратом погођених области у 5.3% слободних одговора наводе да је то школа¹⁰⁾. Она се види као активни помоћник у тренуцима личне кризе.

Када наставници одговарају на питање какве позитивне промене очекују, они наводе осећај слободе, радости, једнакости и повратак игре у учионицу¹¹⁾. Као да је све то нестало у неком тренутку. Драмски процес могао би да га врати.

ОБУКА ИЛИ ХРАБРОСТ?

Један од честих покушаја да се побољша образовна атмосфера је идеја о додатним обукама наставника, увођењу лиценци, тестирању и додатном образовању наставника. Моћ давања сертификата припадала би уском кругу стручњака. У том светлу и драмски рад предлаже се наставницима као изборни предмет за учење. Није сигурно да је то добар пут. С обзиром на то да психолошка истраживања показују да креативни рад не може да се негује у оквиру оцењивачких активности (а то су све образовне активности изузев грађанског и верског васпитања), јасно је да драмски рад не би смео да се претвара у предмет за учење, и да за ту област формирамо (још једну) затворену групу експерата. Онај ко верује да је у потпуности савладао драмски рад, највероватније је онај који ће убрзо почети да прави развојну штету. Отвореност исхода захтева особу која не зна али опробава, ону која сумња али се усуђује. Драмски рад више захтева отвореност него знање, више вештину него рутину, више храброст него сигурност. Облик рада је сам по себи процес, учествовање је рад, а истраживање нових могућности императив. Обуке би требало да буду у рукама активиста, импровизатора, људи са убеђењем. Онај који зна требало би

10) Шкорц, Б.; Огњеновић, В. (2007) *Пошеницијали младих – виђење младих постојећих радом, представника владиних и невладиних институција*. Дани примењене психологије, Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

11) Огњеновић, В., Шкорц, Б. (2003) *Евалуација Здраво да стие*, Здраво да сте, Београд.

да постане онај који хоће. Јер, све што се експертски постави пред децу претвориће се у ауторитет, а ауторитет у одсуство комуникације која замрзава развој. То већ имамо у “важним” предметима.

Драма у образовању у коме је владар памћење а остало слуге, тражи храброст али зато су добити које се из тога појављују далекосежне. Није то никакав спектакуларан помак, то је корак који већ правимо, треба га само појачати. То може да се уради одмах, свуда, у малим световима дечјих група, у учионицама које можда нису окречене, са људима које можда нисмо

бирали, у ситуацијама које су можда изазовне, са младима који су сада млади и деле са нама тај тренутак, у тензијама, под притисцима, у времену у коме смо.

*Не бој се,
неће се расирснути твоја звезда,
нишпи ће те најуснишпи љубав ил пријашељи,
нико те неће чак ни злим погледом уроковати...
Не бој се, мали творче.¹²⁾*

.....
12) Станивук, Р. (1998) *Не бој се* (Маглић, 28. 6.)



Пише > др Весна Ђукић

Међуресорно подручје културе и образовања: дијагноза и терапија

УВОД

Када говоримо о позоришту и образовању, говоримо о међуресорном подручју културне и образовне политике које није системски уређено. Оно у потпуности не припада ни ресору културе, ни ресору образовања. Припада и једном и другом, подједнако као ресору омладине и другим ресорима јавне практичне политике. У постојећем друштвеном систему, само установе културе и уметничке групе припадају културном систему, док сви други фактори индивидуалног и друштвеног развоја и формирања културних образаца делују у другим системима: породица и социјалне групе (социјални систем), масовни медији и мултимедија, Интернет и нове друштвене мреже (медијски систем), а, посебан фактор формирања културног модела су школе као образовне установе (образовни систем). У кући и породици се, према Бурдијеу и његовој теорији примарне социјализације, стиче основа културног капитала који се може дефинисати као “интериоризовани систем вредности који зависи од културног нивоа родитеља” (Бурдије, 1999). Међутим, уколико

се током развоја личности не утиче на развој културног сензибилитета детета у породици, а гледајући профил и оштрину сиромаштва у Србији, то је веома чест случај, утолико морају више да се ангажују и установе културе и образовне установе, а у том процесу морају бити комплементарне улоге школе, масовних медија и институција културе.

Зато је образовање тешко одвојити од културе, а образовни систем од културног система. Они се заправо у једном делу преклапају, па се са становишта јавне практичне политике, тј. са становишта ресорних културних и образовних политика, може говорити о међуресорном подручју културе и образовања. Опште образовање појединца требало би да садржи различита знања из области културе и уметности, јер уметност утиче на интелектуални, емоционални, културни развој детета, развој етичког промишљања, естетике, креативности, физички развој и развој способности опажања, она утиче како на индивидуални, тако и на друштвени развој (Робинсон, 1999: 37).

Али, гледано са становишта одлучивања, у томе и јесте проблем будући да се не зна ко одлучује и ко

је одговоран за њихову практичну примену. А кад се не зна ко одлучује, одлучује свако и нико. Неки облици сарадње¹⁾ између различитих доносилаца одлука постоје, то се не може спорити, али институционализовани облици сарадње свакако не постоје. Капацитети за сарадњу су недовољно развијени, чак и између концепцијски блиских ресора државне управе што у постојећој транзиционој фази развоја представља препреку која умањује способност културног и образовног система у Србији да активно учествују и значајније допринесу структурним променама друштва. Ту се пре свега мисли на формализоване и правно формулисане процедуре које чине основу међуресорне политике позоришта у образовању и образовања у позоришту.

Да би се ово изузетно разуђено подручје јавне практичне политике системски уредило, потребно је спровести функционалну стратешку анализу међуресорног подручја, мапирати и позиционирати актере, анализирати потребе и проблеме, дефинисати надлежности и институционализоване облике међуресорне сарадње и много тога још што није учињено. Стога ћемо се овде бавити само питањем онога што је учињено у Србији. То се пре свега односи на законска и стратешка решења која омогућавају развој међуресорног подручја културе и образовања.

Друго питање које се истражује у овој студији је улога драмских уметности у образовном систему и постојећи и могући облици заступљености ове уметничке дисциплине у наставним програмима школа у Србији. Ово питање је важно због неравномерне заступљености уметничких дисциплина у систему формалног основног и средњег образовања због које су ликовна и музичка култура заступљене у наставном програму као наставни предмети, док су драмске уметности заступљена само неформалним и информалним системом ваннаставних активности.

.....
1) Под појмом међуресорна сарадња подразумевају се различити облици партнерске сарадње различитих ресорних органа и тела државне управе и локалне самоуправе који имају политичка, законска и финансијска овлашћења да воде јавне практичне политике у међуресорним подручјима.

САВРЕМЕНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ОБЛАСТИ УМЕТНИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА

На Светској конференцији о уметничком образовању “Обликовање стваралачких могућности за 21. век” (УНЕСКО Лисабон 2006) донете су смернице за уметничко образовање које се као званични документ УНЕСКО-а препоручују владама чланицама УН²⁾.

У овом документу попис уметничких подручја укључује: извођачке уметности (плес, драма, музика итд.), књижевност и песништво, занате, дизајн, дигиталне уметности, приповедање, баштину, визуелне уметности и филм, медије и фотографију.

У Смерницама се истичу четири основна циља уметничког образовања. Први циљ је залагање за општељудско право на образовање и право на културу на основу Опште декларације о људским правима и Конвенције о правима детета УН). Други циљ је развој индивидуалних способности пошто привредни развој друштва тражи креативне, иновативне, флексибилне и прилагодљиве појединце који могу да се прилагоде све бржим променама у свету рада. Трећи циљ уметничког образовања је побољшање квалитета образовања са свешћу да уметничко образовање на више начина доприноси квалитету образовања: омогућује активно учење, истиче општељудске вредности, подстиче обликовање локално прилагођених наставних планова и програма који су ученицима много занимљивији, развија поштовање и сарадњу с локалном заједницом и културом и коначно, развија стручно оспособљене и мотивисане учитеље. Четврти циљ је подстицање културне разноликости на основу Декларације о културној разноликости и Конвенције о заштити различитих културних израза, УНЕСКО.

У том смислу, педагошки правци уметничког образовања могу бити засновани на три димезије: проучавање уметничких дела, непосредан сусрет са умет-

.....
2) Превод документа преузет са интернет локације Центра за драмски одгој, Загреб.

ничким делима (кроз концерте, изложбе, књиге и филмове) и учествовање у уметничком стварању.

Димензије уметничког образовања, према томе, укључују стицање знања на три различита начина: у интеракцији са уметничким објектом или извођењем, са уметником и са учитељем, кроз сопствену уметничку праксу и истраживањем и проучавањем.

Након доношења УНЕСКО смерница, на европском и регионалном нивоу покреће се велики број иницијатива у области уметничког образовања. Један број се односи на драмске уметности које у формалном систему образовања често нису заступљене као наставни предмет, за разлику од ликовних и музичких уметности које су у правилу обухваћене наставним планом и програмом. Тако се у Србији и земљама у региону, драмска педагогија у највећој мери примењује као практичан метод рада са децом у предшколским установама у зависности од стручне оспособљености и мотивације васпитача. У основним и средњим школама постоје предмети ликовна култура и музичка култура, док су драмске уметности претежно заступљене кроз ваннаставне активности у оквиру драмских секција, посете позоришним представама и друге ваннаставне програме у школи и ван школе.

Да би се подигла свест о значају уметности, а посебно драмских уметности у образовању, организују се научне и стручне конференције, покрећу пројекти, издају публикације, стварају нови студијски програми и репрограмирају постојећи.

Међу бројним иницијативама могу се издвојити конференције организоване с циљем да се анализира постојећа ситуација и размене знања и искуства у области уметничке, а посебно – драмске педагогије (17. конгрес Образовна драма, Аустрија, 2009, Уметничка педагогија у образовном систему Шведске и Србије, Београд 2009, Драмски одгој, Мостар, БиХ 2010). Такође су значајни и пројекти који подржавају развој креативности и образовања у области уметности и културе (Финска: партнерство више школа, удружења

уметника и савеза глумаца, мрежа сарадње за образовање о културној баштини). Њима се придружује и издавачка активност и штампање књига и часописа (Хрватска: *Играм се, а учим – драмски постојници у разредној настави*, *Не расправљај – играј*, приручник форум казалишта, *Драмски одгој*, гласило Хрватског Центра за драмски одгој и др.) што подстиче развој уметничке и драмске педагогије (Учитељски факултет у Београду организује стручну посету Шведској, успоставља се сарадња Хрватског центра за драмски одгој и Центра за драмски одгој Босне и Херцеговине, успоставља сарадња, организују семинари и друге активности) итд.

Овим иницијативама које се развијају унутар и изван формалног система образовања, Србија се придружује тако што у оквиру Битефа покреће посебан драмско-педагошки програм “Битеф-полифонија” у оквиру којег је одржан и округли сто “Нове улоге позоришта за нове генерације (Београд, 2009). Поред овог, у Београду постоји велики број других пројеката јавног и цивилног сектора у оквиру Дечјег културног центра, Центра за позоришна истраживања, Културног центра Рекс и др.

С друге стране, у оквиру формалног образовног система у Србији (предшколско, основно, средње и високошколско образовање) драмске уметности су неједнако заступљене. У основним школама ова уметничка дисциплина није развијена као наставни предмет, већ је драмско стваралаштво присутно у различитим облицима ваннаставних активности. Поред драмских секција и организованих посета позоришних представа, у оквиру програма “Школа против насиља” одржавају се форум театри који драмске технике користе у превенцији насиља и решавању социјалних конфликта. Тако видимо да су драмске уметности највише развијене као педагошко средство превенције конфликта и решавања психо-социјалних проблема посебних друштвених група, а не као студијски програм који образује учитеље и наставнике за потребе наставе

којом су обухваћени сви ученици основних и средњих школа (Ђукић, 2010).

ИНСТРУМЕНТИ МЕЂУРЕСОРНЕ ПОЛИТИКЕ

У Србији у Закону о култури као општи интерес у култури назначено је ширење и унапређивање образовања у култури, као и подстицање дечјег стваралаштва и стваралаштва за децу и младе у култури, али постојећи систем финансирања и други инструменти културне политике практично маргинализују ове области и не стављају их у приоритете. Закон о основама система образовања и васпитања, с друге стране, у односу на културу, уметност и стваралаштво истиче као циљ стицање квалитетних знања и вештина и има велика очекивања од уметности и културе, али постојећи систем уметничког образовања не може да оствари постављене циљеве. Анализа оба закона указује на постојање законских одредби које представљају отворен простор за успостављање сарадње и заједничко деловање, како у области културе, тако и у области образовања. Закон о култури ("Службени гласник РС", бр. 72/2009) предвиђа: отвореност и доступност културних садржаја, као и подстицање одрживог развоја културне средине као интегралног дела животне средине, одређени су као основна начела циљева и мера подстицања културног развоја (Члан 3). Као општи интерес у култури истакнуте су ставке ширења и унапређивања образовања у култури, подстицање аматерског културног и уметничког стваралаштва, као и подстицање дечјег стваралаштва и стваралаштва за децу и младе у култури (Члан 6, ставке 12, 18 и 19). У оквиру културних делатности, посебним ставом је истакнута област научноистраживачке и едукативне делатности у култури (Члан 8, став 10). Програми образовања помињу се и у оквиру аматерског културног и уметничког стваралаштва, посебно у односу на остваривање система такмичења. У делу који се односи на остваривање културне политике, Национални савет за културу, као стручно-саветодавно тело, има задатак да даје сугестије

и предлоге за уређење питања међуресорне сарадње и ту се посебно истиче образовање (Члан 17, став 7). У односу на стратегију развоја културе, област образовања је истакнута у оквиру основне поставке културног развоја и садржаја који се односе на међуресорну сарадњу (Члан 20, став 2). У Закону о основама система образовања и васпитања ("Службени гласник РС" бр. 62/2003 и 64/2003, са изменама и допунама у "Службеном гласнику РС", бр. 58/04 и 62/04) истичу се права детета и ученика која треба да се остварују у складу са потврђеним међународним уговорима и законским регулативама нарочито у односу на свестрани развој личности, стицање квалитетних знања и вештина и формирање вредносних ставова у односу на уметност и културу, као и развој стваралачких способности, креативности, естетске перцепције и укуса, неопходних за живот и рад у савременом друштву (Чланови 3 и 4), Овим законом омогућава се да установе у образовању могу да се повезују и сарађују са одговарајућим установама у земљи и иностранству, ради унапређивања образовања и васпитања и размене искустава (Члан 51), као и да могу да остварују и друге програме и активности усмерене на унапређивање образовно-васпитног рада, повећање квалитета и доступности образовања и васпитања и да на тај начин могу стећи статус модел центра (Члан 69). То показује да у законском оквиру постоји простор за успостављање различитих институционализованих и формализованих облика сарадње између ресора културе и образовања, али не постоји усклађеност основних закона у овим областима, као ни законска регулатива која би била подршка континуираном развоју, одрживости и ефикасности у спровођењу међуресорне сарадње.

У погледу стратешких решења која би усмерила ово међуресорно подручје ка остварењу инспиративне и подстицајне визије развоја, такође се може изрећи слична оцена: постоји отворен простор за успостављање сарадње и заједничко деловање, чак су и стратешка решења усклађена, али стратегије или нису усвојене

(као, нпр. Стратегија културе) или ако су усвојене, још се практично не имплементирају (као, нпр. Стратегија образовања). Анализа ситуације показује да постоје бројни проблеми у сарадњи ресора културе и образовања у Србији, али би се могла издвојити два кључна (Пешикан, Ђукић, 2011: 115). Један је неразвијена едукативна функција културних организација и необученост запослених у култури за едукативни рад; а друга је положај и улога уметничких садржаја у школском систему (пре свега, неадекватна заступљеност уметничких садржаја и неадекватно коришћење њихових потенцијала у васпитно-образовне сврхе). Оба проблема имају важне реперкусије на демократизацију културе, на развој културних потреба и навика како деце и младих, тако и одраслих грађана, али и на положај и третман уметности, и шире културе, у друштву. Да би се ти проблеми решили, потребно је не само донети стратегије већ их и упорно и доследно спроводити у једном дужем временском периоду да би се видели остварени резултати. Али, за то је потребан стабилан систем државне управе и континуитет започетог развоја, што у Србији не постоји будући да стално долази до смене власти и дисконтинуитета структуралних и системских промена у друштву.

Тако излази да су обе стратегије, а и већина других донетих у транзиционом периоду, више декларативно залагање за одређене циљеве а мање њихова практична примена. Око тога се слажу сви експерти који се на овај или онај начин баве јавним практичним политикама у многим европским земљама. Сви ће они рећи да стратегија треба да постоји, али да је много значајније да се примењује, а ту тек почињу прави проблеми.

ДИЈАГНОЗА СТАЊА

Када анализирамо однос ресора образовања и културе могу се уочити бројне озбиљне слабости. Међу њима је прва слабост садржана у томе да је школа изгубила културну улогу и то у два смисла: (а) нема или нема довољно ваннаставних културних садржаја на

понути у школи (додатна настава, бесплатне изборне активности за ученике у школи, културни садржаји на екскурзијама, рекреативним наставама, настави у природи); и (б) нема културног деловања школе у локалној заједници (школа као носилац, реализатор разних културних активности, или културни агенс у локалној средини). Друга озбиљна слабост односи се на место уметничких садржаја у наставним плановима и програмима школа. Културни садржаји нису адекватно представљени у школи и не испуњавају своју мисију:

- а) *различите уметности нису подједнако заступљене ни вертикално* (на различитим нивоима образовања) *ни хоризонтално* (Ђукић, 2010): уметност је сведена на музику, ликовну уметност и књижевност, док драма, филмско образовање, плес и друге уметничке дисциплине још увек нису део обавезног школског програма; не постоји повезивање уметничких предмета са референтним деловима програма других предмета (књижевност, историја); уметност није део садржаја који се полаже на малој матури;
- б) *традиционалан начин реализације уметничких садржаја у школи*: методе рада су доминантно предавачке, настава изгледа скоро исто као код других предмета мада су природа и циљеви ових предмета другачији; не користе се активни и интерактивни облици рада (Ивић, Пешикан, Антић, 2003), нити неки облици уметности (нпр. креативна драма и покрет), уџбеници и инструктивни материјали не одражавају специфичност предмета, дух дисциплине и специфичан начин мишљења и рада (Ивић, Пешикан, Антић, 2008); не користи се потенцијал уметничке групе предмета за развој мишљења код ученика (да се развија креативно и критичко мишљење, флексибилност у мишљењу, отвореност ума, толеранција на различитост и двосмисленост, способност

превођења из једног симболичког језика у друге, способност продукције итд.), а то су врсте и одлике мишљења које су важне и за друге области сазнања (нпр. за научно мишљење и решавање проблема у школским и животним околностима); не користи се довољно потенцијал ових садржаја за развој способности комуницирања;

- в) због оваквог положаја и начина реализације уметничких садржаја у школи *неадекватни су исходи учења*: не успевају да се развију стваралачке способности и обрасци понашања код ученика; не уводе се ученици у уметничко стварање (примерено њиховим могућностима); ови садржаји не делују као агенс социјализације и васпитања, не подстичу и не развијају опште људске хуманистичке и естетске вредности, естетски доживљај, афинитет према уметности код ученика; школа не успева да развије културне потребе и навике код ученика и да понуди културу ученицима на такав начин да она буде противтежа кичу, неукусу, примитивизму, баналности и комерцијализацији које ученици свакодневно срећу у медијима и средини у којој живе.

Такође се може уочити да недостаје сарадња школе и различитих културних институција: често постоје у школским плановима посете некој од културних институција, али не постоји планирана, осмишљена сарадња са утврђеним програмом, циљевима и начинима рада. Наравно, за ово је потребно да установе културе имају развијену едукативну функцију и обучен кадар за њену реализацију. Међутим, резултати истраживања показују да локалне самоуправе не препознају могућности сарадње школа и институција културе. То говори колико је неопходно елаборирати облике и врсте сарадње као и развити све потпорне механизме за њену реализацију (обука и усавршавање кадра, развој програма, уређење простора, припрема материјала итд.).

С друге стране, неразвијена је и занемарена едукативна функција културних институција: нема образовних програма намењених различитим циљним групама (образовни односи с јавношћу), нема простора и материјалних ресурса, ни обученог кадра за реализацију таквих образовних активности. Када се говори о обуци запослених, стручњаци у установама културе најчешће истичу да им је потребна обука из стручних области, ИТ, страних језика, маркетинга, али у неком општем смислу. Међутим, директори у музејима процењују да им недостају разни кадрови – између осталих, кустоси педагози и кустоси едукатори. Међутим, недостатак образовних програма установа културе је резултат непостојања обуке запослених за едукативни рад у култури. Ту треба разликовати обуку будућих наставника појединих уметничких предмета, од обуке радника у култури за едукативни рад у ширем смислу (не само за школске потребе). Што се обуке будућих наставника тиче, постоје предмети музичка педагогија на Музичкој академији и методика на Факултету примењених уметности. Међутим, не постоји драмска педагогија (иако постоје бројни факултети драмских уметности) нити балетска педагогија и педагогија у области уметничке игре (не постоји ни одговарјући факултет), а не постоје ни планови и мере развоја модерне уметничке педагогије на нивоу универзитета која би припремала наставнике и сараднике за афирмацију улоге уметности у образовању и шире – на начин како је то зацртано у европским документима. Тако, на пример, за наставнике балета највиши степен образовања је средња балетска школа будући да у Србији не постоји могућност факултетског образовања балетских играча и педагога, а резултат тога је недовољно стручан рад са децом у основним школама, као ни у специјализованим музичким и балетским школама.

ЗАКЉУЧАК: ТЕРАПИЈА

Кључне тачке међуресорног подручја културе и образовања на које би требало усмерити стратегију кул-

туре у Србији су: развој и успостављање културне улоге школе; коришћење потенцијала културе да се поправе исходи образовања и васпитања у РС (мењање метода рада са садржајима из уметности у школама, развој методика уметничких дисциплина); успостављање и развој сарадње између школе и културних институција (ово подразумева јасно дефинисане и елабориране циљеве, видове и садржај сарадње, као и евалуацију разних модуса сарадње); равномерна регионална дистрибуција уметности широј популацији (посебно у руралним деловима) уз помоћ образовних ресурса; развој концепта сеоске школе као мултифункционалног центра у локалној средини (Богојевић, Ивић, Карапанца, 2003); развој едукативне функције културних институција (обука кадра, развој уметничких образовних програма, обезбеђивање простора и материјала за реализацију програма, акредитација уметничких програма); и увођење сталних научних истраживања у овој области међуресорне сарадње.

Развој и успостављање културне улоге школе подразумева: увођење једносменског рада у школу кад год је могуће, да би се у тако створеном простору и времену реализовале различите ваннаставне активности и деца везивала за школу, чиме би се поред подстицања њиховог развоја, она склањала са улице и штитила од бројних негативних утицаја из средине; развој различитих ваннаставних уметничких програма за ученике; увођење обавезе да ученик мора изабрати неки од понуђених програма, поред редовне наставе, као и враћање секција у школу. Секције би требало да су отворене за све ученике који се интересују за одређену област, не само за таленте и одличне ученике, а требало би да ученици не плаћају учествовање у секцијима, јер би се тиме избегло неучествовање ученика из слабијих социо-културних средина, а тиме и њихова дискриминација у доступности разноврсних квалитетних уметничких програма. Коначно, школе би требало да у свој план рада уведу и неке од образовно-културно-спортских активности које су окренуте ка локалној

средини – да неке од својих активности развијених у оквиру секција и других ваннаставних активности презентују у локалној заједници, као што је нпр. смотра стваралаштва новобеоградских школа, или да део тих ваннаставних активности реализују са другим партнерима из локалне средине.

Коришћење потенцијала културе да се поправе исходи образовања и васпитања подразумева, пре свега, промену метода рада са садржајима из уметности у школи: у Закону о основама образовања и васпитања већ су наглашене методе активног учења/наставе, али оне нису доминантан начин рада у школама из најмање два разлога: једно је што наставници не познају савремене концепције психологије учења/наставе, а друго што услови и начин функционисања школе не подржавају овај нови приступ (иницијално образовање наставника, систем усавршавања, евалуирања, програми), што захтева и развој методика уметничких дисциплина, а посебно развој уметничке педагогије и наменску обуку кадра који ће се бавити развојем методика у уметности.

Успостављање и развој сарадње између школе и културних институција подразумева јасно дефинисане и елабориране циљеве, видове (облике) и садржај сарадње, као и евалуацију остварених резултата. Позитивни ставови према уметности и интресовање за њу не могу се остварити на основу једног или два контакта (посета школама или уметничкој организацији) већ морају постојати програми који се реализују и шире сваким контактом, па како млади напредују кроз образовни систем тако и њихов доживљај уметности постаје шири, дубљи и комплекснији, а уметност постаје начин обогаћивања властитог живота. Притом се могу користити разни модуси сарадње:

- a) део наставног програма може се реализовати у културној институцији (опери, музеју, позоришту, галерији и сл.) – при чему сви морају бити претходно припремљени за реализацију такве сарадње;

- б) ученике циљано водити да виде део програма културне институције (одређене поставке, продукте, манифестације, које имају везе са садржајем који уче у школи, нпр. Ибзенову драму постављену као позоришни комад, или балетску представу која симболички представља неки од мотива учених у књижевности);
- в) заједнички програми које развијају школа и културна институција (нпр. око садржаја који се из различитих предмета уче у школи, нпр. хуманизам и ренесанса: историја, књижевност и уметнички предмети, али и стање науке у том периоду, да се приближи кроз неки програм који би заједнички развили школа и институција културе, уз пуну партиципацију ученика; или ангажовање уметника који су обучени за позориште и драму у образовању успостављање живог контакта са трупима образовног позоришта итд.). Овде је потребно водити рачуна о равномерној регионалној дистрибуцији уметности широј популацији (посебно у руралним деловима) уз помоћ образовних ресурса, јер је установама културе потребна помоћ образовања, локалне школе, која из свог угла може приближити, култивисати и усмеравати прихватање и учествовање у овим променама код локалног становништва, како деце и младих, тако и одраслих. На селу је погодан интегрисани приступ, школа као мултифункционални центар у локалној заједници. То је начин да се подиже образовни и културни ниво у тим срединама и развија еколошка свест.

Развој едукативне функције културних институција подразумева развој озбиљних образовних уметничких програма који су у складу са природом и функцијом институције, обуку запослених у јавним установама културе који ће бити оспособљен за реализацију образовних уметничких програма, припрему и прила-

гођавање одређеног простора установа за реализацију образовних уметничких програма, припрему материјала потребних за реализацију образовних уметничких програма, као и акредитацију уметничких програма. То, такође, имплицира потребу да се развију одговарајући програми обуке запослених у јавним институцијама културе за реализацију образовних уметничких програма.

И коначно, потребно је увођење сталних научних истраживања у области културе у образовању и образовања у култури: од идентификовања проблема и потреба до праћења, анализа и евалуације примењених решења. Ова истраживања би требало да врло широко покривају поље сарадње образовања и културе: истраживања у школама, у установама културе, испитивања корисника и пружаоца услуга (публике, запослених), испитивања јавног мњења и сл. Требало би их реализовати интердисциплинарно, тако да у њима учествују тимови стручњака из различитих ресора (образовање, култура, социјални рад, наука), а да га заједнички реализују различите референтне образовне и културне институције (било владине или невладине, које имају истраживачку делатност).

ЛИТЕРАТУРА

- Бурдије, Пјер, *Нацрти за једну теорију праксе*, Завод за удзбенике, Београд 1999.
- Ђукић, В., Образовна и културна политика: драмске уметности у школама, *Зборник радова Факултета грамских уметности*, Београд 2010, 195–211.
- Ивић, И., Пешикан, А., Антић, С., *Активно учење 2*, Институт за психологију, Филозофски факултет, Београд 2003.
- Ивић, И., Пешикан, А., Антић, С., *Водич за добар уџбеник – Оштии стандарди квалитетна уџбеника*, Платонеум, Нови Сад 2008.
- Пешикан, А., Ђукић, В., Култура и образовање: како ка ефикасној међуресорној сарадњи, *Технологија, култура, развој*, зборник радова, Удружење Технологија и друштво, Београд 2011, 110–123.
- Robinson, K., *Culture, creativity and the young: developing public policy*, Council of Europe, 1999

Разговарала > Соња Ћирић

Интервју: Ања Суша, редитељка

Чаура из које излазе лептири

Редитељка и селекторка фестивала Битеф, Ања Суша, неизбежна је саговорница за тему о улози позоришта у васпитању и образовању. Својим режијама представа за децу и младе увела је на домаћу сцену европску естетику и начин мишљења, а током десетогодишњег вођства Малог позоришта “Душко Радовић”, увела је репертоар с акцентом на темама релевантним за младу публику с циљем да им театар помогне у одрастању.

Ања Суша режирала је 35 представа, а за свој рад, нарочито у области позоришта за децу и младе, примила је много награда и признања од којих треба издвојити Годишњу награду за режију Београдског драмског позоришта (2006), Гран-при фестивала ТИБА (2007), Специјалну награду интернационалног жирија фестивала ТИБА (2011) и Награду жирија ASSITEJ у оквиру фестивала ТИБА (2007), Интернационалну награду “Гордана Кикот” ЦДУ Мостар за педагошки допринос у стваралаштву за децу и младе (2010), као и Награду града Гетеборг за најбољу представу у Гетеборгу 2012. године (2013), те Награду хрватског глумишта

за најбољу представу за децу и младе (2012). Крајем овог јануара Ања Суша је режирала трећу представу за позоришну сцену Дечјег културног центра. Све три су основа новог простора за савремено позориште за децу и младе.

Како бисте дефинисали одредницу – савремено позориште за децу и младе?

Позориште, као и свака уметност, треба да буде простор слободе, треба да створи могућност креативног изражавања и оних који га праве и оних који га конзумирају. Позориште за децу и младе константно се развија и мења и мора да реагује на друштвени контекст. Оно треба да има и едукативну функцију, али никако дидактичку. Тај осетљиви баланс између преузимања одговорности за стварање једног система вредности младих људи и отварања простора озбиљној уметности која није омеђена дидактичким намерама, суштина је савременог позоришта за децу и младе.

Какав би систем вредности савремено позориште за децу и младе требало да понуди својој публици?

Ања Суша



Цитираћу и овом приликом Сузан Остен, једну од пионирки савременог позоришта за децу и младе, која каже да јој је увек зло од представа које су настале са погрешним мотивима. То су представе у којима се умањују истинске емоције зато што су деца тобоже мала и ништа неће разумети. Онда се туга назива “тугицом”, мука “мукицом”, несрећа “несрећицом”, а смрт не постоји. Ја се залажем за то да позориште за децу и младе реагује на контекст у ком деца живе, да препозна теме које ту постоје, да се њима активно бави али тако да их деца разумеју. Позориште треба да буде и склониште, нека врста чауре из које, после процеса одрастања и сазревања излазе шарени и предивни лептири. Идеја таквог позоришта је да проговара о свим темама у којима дете може да се препозна, чак и ако то није његово лично искуство: важно је сензибилисати децу, говорити им о стварима које постоје око њих и помоћи им да то убаце у свој референтни оквир, помоћи им да се не плаше да уче о животу. Постоје људи који се годинама са успехом баве драмом у едукацији и они озбиљно могу да помогну држави. Паметна држава знала би да искористи њихово знање и искуство. Довољно би било променити закон о образовању и увести креативну драму у наставу. То су једноставни кораци, а добит је немерљива.

Помињете људе који се баве савременим позориштем за децу и младе, на кога мислите?

У првом реду на Љубицу Бељански Ристић, на организације попут Цедеум и Аситеж који води Диана Кржанић Тепавац. У њима су људи који су годинама проучавали ову област на основу међународне праксе и добро су повезани са сродним институцијама на међународној сцени. Највећи парадокс је да они немају адекватну прилику да то своје знање и искуство довољно искористе у домаћој пракси. С обзиром да немам права да говорим у име других, користим свој пример да би било јасније шта мислим: имам озбиљно искуство у овој врсти театра и код нас и ван граница

наше земље али мој рад, осим у неким самоодрживим пројектима који су резултат личног ентузијазма, готово не можете видети у редовној продукцији ниједног дечјег позоришта у земљи. Једини позив који за сада имам је из Позоришта младих у Новом Саду и то за пролеће 2015. године – а јасно вам је како иде са дуго-рочним планирањем у Србији. Дечји културни центар с којим имам континуирану сарадњу не помињем зато што примарно није позориште. Истовремено, сарађивала сам и сарађујем са неким од најбољих позоришта за децу и младе у иностранству: казалиште “Трешња” у Загребу и Градско позориште у Подгорици, “Бака театар” у Гетеборгу, Шведска. И уопште нисам усамљен пример. Говорећи ово, говорим и о Николи Завишићу, Бојани Лазић, Милану Марковићу, Далији Аћин, Маји Пелевић, Милени Богавац која, на пример, годинама ради на веома важним интегративним пројектима са маргинализованим групама деце из целе Србије – о чему се мало зна итд. Било би нормално да ови људи буду незаобилазни у репертоару домаћих позоришта за децу и младе, а није тако и неће ни бити, све док држава не уради оно што јој је задатак – не направи пројекат савремене културе у ком ће култура за децу и младе бити схваћена као потреба, а не као убого сироче које сви сакривају испод корита.

Да је позориште какво препоручујете оствариво у пракси и да га је публика здушно прихватила, показали сте репертоарском политиком Малог позоришта “Душко Радовић” док сте у два мандата били његова директорка.

Осећам неку врсту спокојног задовољства јер је за то време “Радовић” говорио о свим неуралгичним темама друштва, често ризикујући неразумеваше и презир, па чак и отворено противљење и омаловажавање оних који заступају конзервативни, забављачко-естрадни приступ позоришту за децу. Било је напорно и тешко, али чешће је било право уживање за мене и као неког ко је задужен за програм и као уметника који је повре-

мено и сам учествовао у том програму. Две представе које сам радила током тих десет година у “Радовићу”, *Мали њринци* и *Буђење њролећа*, сматрам важним за свој уметнички напредак. С друге стране, радује ме чињеница да смо отворили простор “Радовића” великом броју млађих уметника који су, баш захваљујући томе, постали видљиви и препознатљиви. И треће, поносна сам што смо успели да направимо продор не само тема које су биле неуобичајене у програмима за младу публику него и посебне естетике, по којој је “Радовић” у том периоду био препознатљив.

Све је почело од представе “Секс за почетнике” урађене по бестселеру Јасминке Петровић, чиме се на сцени “Радовића” причало слободно о теми о којој се и данас не говори у многим кућама.

Сексуална едукација само је једна у низу табу-тема којима смо се тада бавили. Представа *Дечаџи Павлове улице* причала је о удруживању младих у групе, у гангове, у њој су на одређени начин учествовала и деца на рехабилитацији Центра за социјални рад, причали смо о различитости деце која су са нама и око нас – урадили смо луткарску представу *Ко је Лорети* о девојчици са Дауновим синдромом, *Миљаковац* или *Нови Зеланд* о дечаку са церебралном парализом, опет по књизи Јасминке Петровић. Насиљем као доминантном друштвеном темом бавили смо се у неколико представа – у *Тркачу*, на пример. Након премијере те представе професори су говорили да је екстремна, да се тако нешто не догађа у нашим школама. Представа се дуго играла, и испоставило се да је следећим генерацијама деце и професора деловала бенигно. Такву судбину имале су и друге наше представе. О животним проблемима причали смо и постављајући класичне наслове као што су *Буђење њролећа*, *Ричард на њобојану*, *Мали њринци*, *Алиса у земљи чуда*, што важи и за нова читања традиционалних бајки – *Ружни* по мотивима бајке “Ружно паче”, *Страшне њриче браће Грим*, а посебно за нове текстове *Окамењени њринци*, *Сам крај све-*

џа... Све су то наслови који су учинили да се поимање о позоришту за децу и младе помери на други, рекла бих и виши ниво.

Да ли сте на правом путу, проверавали сте након представа на трибинама и разговорима са младом публиком. Позориште је тада превазилазило сцену и постајало је дебатни клуб, саветовалиште...

То и јесте била идеја: комуникација у равни очију са децом. Сматрали смо да нам је комуникација обавеза. Хтели смо да деца и млади осете позориште као место на које ће желети да се врате јер ту могу да нађу нешто што их заиста занима.

Неколико пута помињете део јавности који не подржава савремено позориште за децу и младе. Каква је та друга естетика?

Код нас се годинама води тихи рат између оних који заступају савремени приступ младој публици и такозваних конзервативних традиционалиста, заступника забавног и бенигног позоришта за децу. Тај конфликт није толико видљив јер ово поље деловања ионако је скрајнуто и јавност се њиме не бави озбиљно. Позориште за децу код нас, нажалост, најчешће продукује највулгарнији кич. Онда се ту и тамо појаве неки тврдоглави појединци који покушају то да промене, али их доминантни систем обично брзо испљуне и све се брзо врати “традицији”. Ја одговорно тврдим да је та традиција бесмислена, и такве представе не би опстале ни два и по минута у већини позоришта за децу и младе у Европи. То је парадокс земље која је имала Душка Радовића, Тимотија Џона Бајфорда или Веру Белогрић.

“Душко Радовић” и ви урадили сте неколико представа у копродукцији са скандинавским позориштима, што доказује да они нашу средину сматрају отвореном за европску естетику.

Радили смо са Данцима и Швеђанима, представе које су написали Лукас Свенсон, Матијас Андерсон,

Ирена Краус – то су водећи шведски аутори, чувену нашу представу *Окамењени принц* режирао је Данац холандског порекла Марк ван дер Велден... Тада, током тих десет “Радовићевих” сезона било је лакше продуцирати међународну представу, било је више извора финансирања. Мислим да је понекад Шведски институт више помагао “Радовићу” у међународној сарадњи, него град Београд који му је оснивач, и држава. Какав је интерес Шведског института да подржи наше позориште? Интерес му је да подржава шведску културу изван граница земље. Ето то је одговорна државна стратегија. Ми живимо у земљи где пет година не постоји фонд за међународну размену. А сложићете се да је арогантно веровати да нам комуникација са светом није потребна. Ове године није одржан интернационални фестивал позоришта за децу “Тиба”. Трајао је десет година, и сад никоме није жао што га више нема. Чини се да друштво у њему није препознало тековину која мора да буде заштићена. А за тих десет година захваљујући “Тиби” Београд су посетили веома важни уметници. Слично је и са Битеф полифонијом која се годинама организује “на мишиће”, иако је један од најважнијих и најбољих програма Битефа и позоришта за младе, уопште.

Позоришна сцена Дечјег културног центра, најмлађа у граду, од почетка инсистира на имиџу савременог позоришта за децу и младе. Представама које сте режирали у том простору, “У сенци Хамлета”, “Алиса” и овог јануара “Астронауте”, ви јој помажете у томе.

Доласком Оливере Јежине на чело Дечјег културног центра одлучено је да се активира и позоришног продукција куће, и то је добро. Већ имају мали ре-

пертоар, иако су све реализовали искључиво из својих ресурса или у копродукцији, рецимо са Битеф театром и са “Радовићем”. Оливера Јежина ме је позвала пре три године да режирам представу *У сенци Хамлета* Ирене Краус, после тога сам ја њој понудила Алису желећи да направим једну малу представу за мог сина како бих му објаснила шта радим, и онда се готово случајно догодило да су се “Радовић”, с којим сам ја одраније имала договор да радим *Асиронауше* Бее Усма Шифертс и Еме Брострем, и ДКЦ удружили да тај комад спреме на сцени ДКЦ-а зато што су прави астронаути били овде пре 45 година кад су гостовали у Београду. Позивајући мене, Дечји културни центар је, у ствари, дао простор вредностима које ја заступам, што је привукло и друге уметнике, па је сада ДКЦ постао препознатљив по представама какве су раније могле да се виде у “Радовићу”.

Шта мислите, да ли су “Радовићеве” представе које сте набројали, и разговори са публиком, постигли циљ?

Ја верујем да јесу. Зависи, наравно, како формулишете тај циљ. И сама памтим представе које сам гледала као тинејџерка и које су ме инспирисале да радим ово што радим. Верујем да значајан број оних који су пре десетак година били тинејџери а сада су млади људи који преузимају ово друштво, памте те представе и да су оне у њима оставиле неки траг и утицале на формирање њиховог вредносног система и позоришног укуса. Осим тога, чињеница да многи изван граница Србије знају за “Радовић” и да чак умеју течно да изговоре име овог позоришта, нешто говори. Мени је то сасвим довољно.

Вртић као позориште

Начин на који се предшколско дете самоизражава и комуницира с другима, веома често подсећа на језик позоришта. Дететове мисли и осећања најчешће бивају исказани или праћени покретом – показани спољашњем свету. “Знак као такав, конвенционалан (‘произвољан’) и потпуно конструисан, није довољан као средство израза мисли малог детета: оно се не задовољава говором, потребно му је да ‘игра’ оно што мисли, да симболизује своје идеје помоћу покрета или предмета, да ствари представља имитацијом, цртежом и конструкцијом” (Ријаже 1968: 190). Због тога су, у свету предшколског детета, непрестано прожете говорна и физичка радња. Оно и друге опажа и разуме кроз њихово конкретно понашање. Гледа их и разуме на основу њихове појаве и чињења, на начин сличан ономе како у позоришту гледамо и разумемо ликове на сцени.

И дететов говор је, по употреби перформативних исказа и по граматичкој структури, изразито делатан. И када овлада другим глаголским облицима, презент је омиљени глаголски облик предшколског детета. Као да се све збива у часу када се говори – то је она делат-

на садашњост која је исходиште живости, али и ефемерности сваког позоришног чина. Омиљени падежи предшколског детета су номинатив (субјекат који врши радњу) и акузатив (онај ко трпи или оно што трпи радњу). Све се то, на неки начин, сабира у суштинску перформативност, као медијум у коме се умногоме одиграва живот предшколског детета. Све, или скоро све је на сцени.

Наравно, најопштији оквири таквог дечјег понашања антрополошки су. Они добрим делом произлазе из степена когнитивног развоја предшколског детета, из својеврсног наслојавања сензомоторног и симболичког начина мишљења и из дубоке дететове смештености у чулно конкретан свет. Још недовољно способно да уопштава и дистанцира се од тог света тако што би користило појмове везане за класе предмета и појава, а, опет, способно да се отргне од његове голе појавности симболичким преозначавањем ствари, људи и појава, као и интуитивним мишљењем које досеже поједине облике уопштавања – предшколско дете има ону способност толико драгу позоришту да у чулно-конкретни свет непосредних збивања уграђује необичне симбо-

личке односе који зраче животном енергијом и често изазивају зачудност.

Симболичка игра – игра која је у најдубљој вези с детовим начином мишљења и његовим односом према свету – већ је умногоме сама по себи позориште. У тој игри “дете на почетку остаје у посредној ситуацији између употребе колективног знака и индивидуалног симбола; и један и други су, уосталом, увек неопходни, али је други много потребнији малишанима него одраслом човеку” (Ријаже 1968: 190). Та дијалектика између “колективног знака” и “индивидуалног симбола” колико је у природи симболичке игре малог детета толико је и у природи позоришта. Већ по томе се слуту да је нешто од структуре и природе дечје симболичке игре садржано у антрополошкој основи позоришта.

Симболичка игра уистину личи на позориште. Она има свој простор и своје време, своје фиктивне ликове које играју деца, има сценографију и реквизиту, које, често, бивају симболички преиначени предмети из свакодневице, има, мање или више, јединство радње, понекад и прави драмски сукоб. Предмети у дечјим рукама оживљавају, лутке проговарају, постају дечји alter-ego, саговорник, друг... И у дечјој игри и у позоришту има нечега *кобајаџи*, има илузије која се твори на сличан начин.

Подударност у начину на који се твори илузија дечје игре и илузија позоришта осећао је и Бранислав Нушић. У његовом разумевању те повезаности, илузија дечје игре је спонтанија, на неки начин, аутентичнија од илузије позоришта: “Храмови, палате, градови, шуме од намолованог платна, круна од хартије, одело од лажног злата, мачеви од дрвета; и лажне сузе, лажни уздаси, лажна узбуђења и лажне радости, а све то да би се рекла она велика, она вечита реч. Где је оно срећно детињство којем је преврнуто корито служило као престо на којем је седео цар излизаних колена на панталонама и поцепаних лактова на капуту, са једном гушчијом перушком за капом? Па ипак дечја је машта умела да замисли на његовим плећима хермелин, на



Деца учествују у изради сценске лутке,
Вртић Земља Чуда, Нови Сад

глави круну и да верује да на кориту седи миропомазаник и да му са страхопоштовањем шапће: ‘Ваше величанство!’ Људи то називају дечјом наивношћу, а колико је неискреније наивности и лажне спољашности потребно да би се људима приказало то што деца сама себи маштом стварају” (Нушић 1924, 299).

Наивносћ, спољашносћ, машта јесу категорије које по Нушићу, у различитим сразмерама учествују у творењу и позоришне илузије и илузије дечје игре. Слуту се да је за Нушића дечја игра аутентичнија зато што је *искренија*, зато што лакше и спонтаније савладава јаз између мимезиса и лудуса, између онога што се *приказује* и оне “*лажи*” која је неминовно присутна у начину како се игра. У тој наивној лакоћи и спонтаности крије се и суштинска разлика између дечје игре и позоришта. Игра је начин дететовог мишљења и успостављања односа према свету, кроз игру дете живи свој живот, то није естетски концепт, форма, она јесте

чулно конкретна, јесте сва од спољашњости, али није *маска* – она је *лице*. Дечја игра је самосврховита, удо-вољава дубоким психолошким потребама онога ко се игра и не игра се за публику.

Многи ће у симболичкој креативности дечје иг-ре, у дететовој потреби да ствара илузију и изражава се кроз њу, препознати немоћ малог детета да до краја интелектуално савлада стварност која га окружује. Игра јесте наивно и лако творење илузије и подавање илузији, али дечја игра не значи губитак односа према стварности. Зато, ако уведете пред четворогодишња-ке столицу везану “уздом од канапа” и упитате, шта је ово, одговориће вам, без лажне наивности – столица. Ако упитате, може ли бити коњ, одговориће – може. Ако упитате, може ли бити лав, одговориће – може. А на питање, шта још може бити, једно дете је одговори-ло – може бити и висабаба.¹⁾

Деца јасно препознају стварност, али границе из-међу појмовних категорија, чврсто дефинисане (често и непотребно окамењене) у свести одрслих људи у иг-ри детета су апсолутно порозне, податне симболичкој преинаци – као створене за игру без краја.

Бића која имају потребу за игром без краја окупљају у друштвену институцију коју називамо *вр-тић*. Таква институција код нас има задатак не само да чува децу и брине се о њој, већ и да, “обезбеди повољну друштвену и материјалну средину са свим потребама условима и подстицајима за развој богатих, разноврс-них и осмишљених активности, којима она могу да се предано баве користећи своје укупне потенцијале за развој способности”. *Општи основи предшколској про-грама* “најважнијом педагошком функцијом предшкол-ске установе” сматрају “опште активирање детета, и, посебно, његово оспособљавање за самостално али и

1) Овај експеримент више пута смо понављали приликом интерпрета-ције *Малој коњаника* Јована Јовановића Змаја, на методичкој прак-си из развоја говора студената Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду. Висабабу је спомињало дете у вртићу у Руменки у пролеће 2013. Вероватно су га асоцирале слике *весника* *пролећа* обешене на зиду.

удружено деловање, као и за друштвени живот” (ОО-ПП 2006, 2).

Значај игре се на више места истиче у *Општим основама предшколској програма*. Симболичка игра, својим изражајним средствима блиска језику позоришта, може се у *Основама* наслућивати и посредно, кроз истицање задатака везаних за “поштовање узрас-них специфичности”, “испитивање света око себе”, “опште активирање детета”, “развој способности”... *Основе предшколској програма* дају начелну слободу за оно што јесте језик позоришта у животу предшколске деце, везују сценске активности и игру, али, у својој уопштености, чини нам се, не препознају довољно конкретно размере “позоришног” модуса комуника-ције у дечјем вртићу.

Васпитачице и васпитачи искуствено и интуи-тивно препознају много конкретније перформативне стране живота у предшколској установи и све што су разнолики облици не само симболичке дечје игре већ и перформанса и паразозоришта у свакодневном жи-воту предшколске деце. Њихова комуникација с децом често је обликована тако да средства невербалне кому-никације постају својеврсна театрализација, перфор-манс – паразозориште.

Примера је много. Описаћемо један везан за ин-терпретацију *Приче о малом ирсићу* Душана Радовића,²⁾ која је израсла из игара с прстима и рукама мале де-це (већ јасленог узраста) и она је потпуно отворена (и веома драга) деци узраста 3 до 4 године. Прича отпо-чиње реченицом: “Малој деци је досадно”! Њени реци-пијенти у свом искуству већ имају и осећање досаде, али немају когнитивне способности да га уопште, они не знају тачно шта појам *досадно* значи. Зато васпита-чица пред децом у полукругу седа на столицу, почиње да се врпољи, па све јаче да увија тело, столица почиње да се помера под њом. Јасно је да је нека унутрашња сила покреће, да би хтела да се отргне од те столице,

2) По сећању сведочимо о раду васпитачице Маје Борков у вртићу у Сремским Карловцима почетком прве деценије 21. века.

али да ни сама не зна где би и шта би. Деца живо прате њене покрете и почињу да се смеју. У том часу васпитачица каже: “Досадно ми је”.

У театрализацији васпитачице скоро да нема ничег миметичког, нема дословног понављања онога што чине деца, нема непосредно пренете ситуације из стварности. Децу којој је досадно не би задржала никаква столица, она би устала и покренула се тражећи “лек против досаде”. Битан је сам језик покрета, физичка експресија, која је у парапозоришном чину артикулисала мини-драму, напетост између места (столице) за које је субјекат невољно везан и потребе да се с њега оде на неко друго боље место. Тај језик покрета и телесне експресије деца разумеју, она и сама саучествују у драми субјекта, смешна им је њена хиперболичаност. И на све то долази реч *досадно* – почиње конституисање апстрактног појма и то из језика парапозоришног перформанса.

Има ли бољег начина да се деци објасни појам *крушио* (Ђиха, ђиха четири ноге / све четири *круше*) од покушаја да се хода не савијајући колена? Деца на сличан начин започињу усвајање многих сложених појмова и представа, на пример оних о ницању и развоју биљака. Скупе се, склупчају се у семе, а онда почињу да “ничу”, да “расту и развијају се” све док се не истегну и не испруже према небу и сунцу. Ако се у тај њихов преформанс укључе “киша и сунце” (опет, као облик позоришне стилизације, као нешто *кобајаи*), већ ту се јасно зачиње појмовна мрежа која ће, временом, водити до сложене и апстрактне представе о расту и развоју биљака.

Сви ови облици игре и парапозоришта у најдубљем су дослуху с Конфучијевом мишљу: “Реци ми, заборавићу. Покажи ми, запамтићу. Укључи ме, разумећу”.³⁾ Таква игра и такво парапозориште у дечјем вртићу није нешто што долази споља, као *грамски метод*, као педагошка идеја и поступак који треба да унапреди вас-

3) Споменута Конфучијева мисао је мото *Водича кроз креативни драмски процес* (VKKDP 2012, 5)



Зуб Димитрија Инкијова, најстарија група,
Вртић Цврчак, Петроварадин

питно-образовни рад с децом предшколског узраста. Напротив, они су иманентни начину мишљења и односу предшколског детета према свету, они нису избор, већ судбина у раду с децом предшколског узраста. Зато је сам термин *грамски метод* у извесној мери неприменен описивању свега онога што је позориште и језик позоришта у раду с децом предшколског узраста, поготову зато што се много шта дешава спонтано, много шта креирају, привидно, ничим изазвана, сама деца. Различити облици перформативности и парапозоришта у вртићу догађају се и независно од постављених циљева и задатака и априорних педагошких накана.

То никако не значи да је улога оних који се професионално баве предшколском децом, пре свих васпитача, али и осталих стручњака (педагога, психолога, стручних сарадника, библиотекара), занемарљива у “позоришном животу” вртића. Васпитач је много



Васпитачице као перформерке

више од перформера који се користи језиком позоришта као језиком блиским и разумљивим деци. Он организује средину, пружајући деци могућности за разнолике постицајне активности (које нису само позоришне и парапозоришне) за игру и укупан развој и, притом, што је у нашим условима изузетно важно, мора да савлада ентропичне силе релативно велике дечје заједнице, јер је у васпитно-образовним групама, у нашим условима, често присутно више од двадесеторо деце (понекад више од тридесеторо). Он мора да усмери и организује енергије, да да пун социјални смисао дечјем животу и раду у вртићу. У свему томе од велике помоћи јесте језик позоришта – језик дечје игре – који се артикулише као медијум у коме у великој мери егзистира предшколско дете. Циљ је да се пронађу игре и поступци који ће укључити и анимирати што више деце, дати им прилику да се самоискажу, да успоставе однос с другима и да се забаве. У овом случају

има смисла унеколико говорити о *грамском методу*, јер то су планске игровне активности с јасном социјализујућом функцијом.

Читав систем таквих активности описан је у приручнику посвећеном васпитању деце од 3 до 7 година, *Корак по корак 2*. Све те активности полазе од игре (Бељански-Ристић 1997: 269) и циљ им је да донесу деци ону суштинску психолошку и социјалну благодет коју им, иначе, игра доноси. Међу тим играма велики је број покретних игара с драмским елементима (често ослоњеним на традиционалне дечје игре с правилима), затим постоји један број активности везан за драмско играње и импровизацију, као и драмске радионице и игре позоришта. Суштинска карактеристика свих ових активности јесте да почивају на одређеним правилима и процедурама. Та правила и процедуре чине инфраструктурни скелет који уређује активности унутар релативно велике групе деце, ствара у оном што деца чине (уз дечји пристанак и учествовање) одређени смислени поредак, истовремено чувајући унутар тог поретка ћелије дечјег слободног самоизражавања, спонтаности и игре сродне симболичкој игри. Један број ових активности као своје основно правило поставља захтев за слободним самоизражавањем деце и њиховом импровизацијом, док друге активност нуде слободу унутар правила која се на почетку конституишу. Сложеније активности бивају вођене као низ радионица, по принципима који су веома сродни ономе што је описано у *Водичу кроз креативни драмски процес*.

У сличном кључу, ослањајући се на поједине моделе игре (с правилима), користећи и иновирајући неке од већ познатих облика рада у вртићу (на пример, вођену фантазију) и градећи властите моделе активности, изградила је и Душица Бојовић свој *грамски метод*, посебно усредсређен на поједине психолошке добити за децу и на облике раног учења (види: dramskimetod.com).

Систем сценских активности које за предшколску децу нуде и Љубица Бељански-Ристић и Душица

Бојовић представљају својеврсну деконструкцију језика позоришта. Она се обавља тако што се поједини елементи језика позоришта уклапају у различите игровне структуре примерене деци предшколског узраста. Истовремено, то је и деконструкција најраспрострањеније врсте сценске активности у вртићу, традиционалног поступка драматизације књижевног текста. *Креативни процес*, односно *драмски метод*, нуде, у односу на традиционалне облике драматизације, непосреднији и за многе облике сценске игре (импровизацију, покрет, пантомиму) отворенији вид сценског изражавања.

Ипак, драматизација књижевног текста и даље у вртићу има изузетан значај. Деца изузетно воле бајке, приче о животињама, алегоријске приче о сопственом животу, на старијим узрастима и реалистичке приче о животу деце и односу деце и одраслих. Они се, својим заједничким афинитетом за поједине књижевне врсте и књижевне поступке, хомогенизују у вртићу у својеврсну *интерпретативну заједницу* (Fiš 2006). Та *интерпретативна заједница* има свој *хоризонт очекивања* (Јаус 1978). Уколико васпитач (или професионални приповедач, или глумац) у својој говорној интерпретацији (која је перформативни чин по себи) погоде тај *хоризонт очекивања*, или се удаље од њега на развојно подстицајну дистанцу, суочиће се с правом публиком, која се утишала па не дише, или спонтано реагује говором и покретом на оно о чему се прича, али која је, и када реагује и када ћути, изузетно посвећена и, вероватно, најбоља публика на свету. Делити с другима доживљај, наде, страхове, осећања, заједнички реаговати на све то, то је суштинско антрополошко искуство које се у животу многе деце, вероватно, дешава први пут у вртићу.

Ако су деца тако активна публика код слушања прича, каква ли су тек када гледају драматизовану причу? За њих је граница између игралишта и гледалишта (рампа) сасвим условна, они у инсценацијама у вртићу препознају симболичку игру у коју хоће одмах да се укључе. После добро одигране представе веома

је тешко конституисати разговор о томе шта су видели (интерпретација би требало да продуби њихово познавање и разумевање текста и омогући им да лакше играју), они се нуде за поједине улоге и хоће да играју одмах. Зато је васпитач често приморан да комбинује драматуршку анализу текста са радом на његовој инсценацији с децом (то прескакање и претапање етапа у раду дешава се и у позоришту).

Важно је знати да деца (поготову млађа) после одгледане представе, када се јаве за улогу или затраже лутку, не чезну за позоришном инсценацијом већ за симболичком игром садржаном унутар представе, па зато у вртићу није никакав грех деконструисати артифицијелизовани језик позоришта у језик спонтане, према чврстим естетским структурама немарне, дечје игре. И васпитач, радећи пробае, треба све време да се игра и подржава игру, да деца буде партнер који и сам учествује у конституисању илузија смештених у међупростору између дечје игре и позоришта.

Један од могућих циљева приликом таквих покушаја драматизације јесте, пре свега, комплексно разумевање и доживљавање самога текста. Кроз игру и пробање деца дубље проживљавају текст и разумевају његова значења, а, притом, није нужно до краја реализовати дечју представу. Преваљени пут у многоме зависи од деце, од њихове мотивисаности и начина на који прихватају поједине ликове и драмске ситуације, од жеље да воде игру до краја. Управо због тога, *недовршена представа* јесте најчешћи облик рада на драматизацији у дечјем вртићу. Радећи на таквој представи, васпитач треба да подстиче потребу за игром и играњем изазвану дечјим доживљајем текста и представе, да, и сам подржавајући елементе симболичке игре као својеврсни медијум дечје инсценације, проба улоге и драмске ситуације с децом, да укључује децу која тренутно не играју у *режију*, помаже актерима да превале одређени пут у сценској концептуализацији ликова и

драмских ситуација. На крају се обично одигра нека врста *проџона*⁴⁾, а не мора ни то.

Радећи на *драматизацији*, васпитач се непрестано креће тананом линијом између спонтаности и естетске неструктурираности дечје игре и позиришне концептуализације онога што деца чине и говоре. Притом, он не сме спутати дечју потребу за самоизражавањем, дечју слободу која проистиче из аутентичних психолошких и социјалних потреба детета, али, истовремено, требало би да помогне детету да деконструише властити инфантилни егоцентризам, да егоцентричну асимилацију света око себе преобрази у социјално отворен и активан систем. Један од најбољих путева у том процесу јесте да се дете научи да се децентрира играјући улогу другог (вука, Црвенкапе, баке, ловца, ласте, зеца, Марсовца, другог детета, сличног себи, а различитог...). Партнерска игра, заједнички рад с другим, усредсређење на партнера, такође, део су тог еманципаторског пута који подржава дечји развој. Нема медијума ближег аутентичним дечјим потребама, али и развојним задацима предшколског васпитања и образовања, од сценског изражавања деце и позоришта уопште.

У вртићу се, релативно успешно, реализују и потпуно заокружене представе, било целовите драматизације, било мозаичне “приредбе” чији су поједини делови облици драматизације и сценске игре.⁵⁾ Такве представе воле васпитачи (због јавног презентовања властитог рада), воле и родитељи (да виде своје мезимце на сцени), могу их волети и деца ако се креативни процес води у складу с њиховим могућностима, интересовањима и психолошким потребама. Рад на таквим представама је дужи, подразумева сложенији систем припрема и проба, подразумева учење текста и увеж-

4) Термин је позоришни и означава прво одигравање, каква год та игра била, представе у целини.

5) Постоји читав низ регионалних и републичких фестивала на којима се приказују такве представе. Ретко су то такмичарски фестивали, али се на њима разговара о креативним резултатима васпитача и деце.

бавање... И такве представе могу бити инклузивније, покушавати да укључе што шири круг деце, имати разумевања за индивидуалне разлике и могућности, за сценска постигнућа различите деце. Ипак, често су то представе за које се бирају талентованија деца, које бивају превише увежбане, па зато немају спонтаност прирођену предшколској деци.

Предшколски узраст је период када се деца психолошки, социјално, па и естетски, конституишу као позоришна публика. Оно што њих привлачи свако су различити видови луткарског позоришта, али и позориште с глумцима на сцени. Они позориште гледају својим очима, оно што се дешава на сцени доживљавају на свој начин (њихова машта и њихов наивни, често анимистички однос према свету долази до изражаја), али они су све друго сем узорна академска публика. Деца могу да гледају представу нетремице,⁶⁾ али, често, не могу само да ћуте и гледају, она реагује и гласом и покретом, најрадије би и сама утрчала на сцену и постала део чудесног света који се на њој дешава.

Позориште је у својој историји улазило у различите експерименте, користило различите форме игралишта и гледалишта, развљачило публику по црквама, руинираним халама напуштених фабрика, по железничким станицама и плажама, само је деци, барем код нас, наменило, најчешће, традиционалну сцену-кутију и гледалиште одвојено рампом. Предшколска деца у таквом позоришту су често релативно далеко од онога што се дешава, свет којим су она потпуно овладала (поготову млађа деца) често је мањи од оног у коме су се нашли. И те силе које надиру на њих и преко њих у напору глумаца да пребаце рампу и доспеју до последњег реда, та естетизована илузија која је често

6) Интересантно је искуство с балетом у вртићу. Студенткиње високе школе струковних студија за образовање васпитача из Новог Сада које су завршиле балетску школу играле су у вртићу у Руменки (селу покрај Новог Сада) одломак из *Крчка Орашчића*. Деца различитих узраста су гледала нетремице, млађа деца у једном часу, подстакнута емотивном експресијом балерине, умало нису заплакала. Представа је трајала петнаестак минута.

прејака, хиперболисана толико да може уплаштити, често су изван мера и потреба предшколског детета. Деца воле илузију (имају чак и потребу да се плаше), али у свему томе желе властито учешће, желе присност, желе причу у којој ће се не само идентификовати с јунацима већ и бити део игре. Професионална позоришта за децу унеколико су препознала те дечје потребе, па су развила један број интерактивних стратегија које делимично удовољавају дечјој потреби за комуникацијом и игром. Ипак, недостаје нековенционалних простора за позоришну игру у којима ће се остваривати већа присност између глумаца и гледалаца, где ће и деца моћи нешто да узму у руке и додирну, да кажу, да поремете устаљени ритам и ред претставе. Да би се такво позориште креирало потребно је да људи из позоришта (пре свих, драматурзи, редитељи и глумци) стекну и нека професионална знања и искуства које имају васпитачи.

Истовремено, нема бољег *стваралачког усавршавања* за васпитаче од одласка у позориште. Невероватно је колико је начин изражавања предшколског детета близак језику позоришта и шта се све може успешно транспоновати из великог позоришта у свакодневни живот и рад у вртићу.⁷⁾ Позоришно искуство у обликовању сценског простора, у његовој фрагментацији и коришћењу, може бити драгоцен извор инспирација за организацију простора у радној соби, или, уопште, у вртићу. Формације уобичајене у вртићу, круг: полукруг, групни рад за столовима, игра и рад деце по кутковима с одређеном наменом, у суштини су шаблонске, функционалне али и ограничавајуће – само је слободан простор који се у игри живо трансформише и пружа

7) На пример, инспирисан редитељским поступком Дејана Мијача, у поставци Чеховљевог *Вишњика* који је осамдесетих година двадесетог века игран на сцени *Аптеке* 212, унео сам у рад студената Високе школе струковних студија за образовање васпитача поступак шминкања и костимирања актера (васпитача и деце) пред публиком (децом). То се претворило у облик игре између илузије и дезилузије позоришта изузетно подстицајне за дечју имагинацију и за развој говора.

различите могућности деци максимално подстицајан за изражавање дечјих индивидуалности и подржавање дечјег развоја. Такав простор се може видети, пре свега, у позоришним представама. Сценографија, костим, сценски покрет, употреба реквизите, такође, могу бити извор живе инспирације васпитачима и свима који раде с децом у вртићу.

Могућности за симбиозу позоришта и васпитно-образовног рада у вртићу много су веће него што се у пракси остварује. Неопходно је развијати дијалог између стваралаца из вртића и стваралаца из позоришта за децу. Тај дијалог би могао изродити низ неслућених могућности у позоришном стваралаштву за децу предшколског узраста.

ЛИТЕРАТУРА

- Бељански-Ристић, Љубица (1997). "Дете у игри драме и позоришта". *Корак по корак 2*, Београд: Креативни центар, 267–302.
- VKKDP (2012). Jočić, Anđeliја, Dilkić, Miloš, Škorc, Bojana, Despotović, Ivana, Mađarev, Milan, Milosavljević, Sunčica, Sablić, Mina, Pravdić, Ivan, Milivojević-Mađarev, Marina, Tucakov, Smiljana, Milojević, Nataša, Stojanović, Jelena, Rajšić, Zoran, Subotić, Dubravka, *Vodić kroz kreativni dramski proces*, Београд: Bazaart
- w.w.w. dramskimetod.com, 25. 1. 2014.
- Jaus, Hans Robert (1978). *Estetika recepcije*. Prevela Drinka Gojković. Београд: NOLIT.
- Нушић, Бранислав (1924). *Аутобиографија. Прегледов, њојовор, двадесет и три исписане и једна неписана глава*. Јубиларна књига. Београд: Издање одбора за Нушићеву прославу.
- ООПП (2006). *Правилник о општим основама предшколској програма*. Београд: Просветни преглед.
- Pijaže, Žan (1968). *Psihologija inteligencije*. Prevela Mirjana Vukumirović Mihailović. Београд: Nolit.
- Fiš, Stenli (2006). "Kako da prepoznate pesmu kada je vidite". Prevod sa engleskog Nebojša Marić. *TXT, Studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, 11/12, 38–45.

Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев

Интервју са Љубицом Бељански Ристић О жуборењу

Твој животни пут је, с једне стране, пример тога како су се, ношени различитим историјским токовима, преплитали и сусретали позориште и образовање у нашем друштву, а са друге, како појединац кроз личну иницијативу и развој може да траје током, па чак и упркос, тих истих историјских токова. Зато, хајде да разговор почнемо од почетка. Како си ти и када ушла у театар?

У театар сам ушла пре школе, чини ми се, са пет година када смо из Италије, где сам рођена, дошли у Пулу где је моја мама почела да ради као кројачица у Истарском народном казалишту које се тек отворило. У то време доста су се играле представе у којима су се појављивала деца, некакве социјалне драме, и ја сам већ тада почела да играм.

Какав је био твој појам о позоришту као детета?

Ја сам јако волела пробе. Волела сам да посматрам како настаје представа на сцени, да пратим шта ради редитељ, шта глумци, суфлери, инспицијенти.... Мислим да сам кроз то учила све што је важно о животу.

Шта значи "све што је важно"?

Значи све оно о чему данас говоримо када желимо да истакнемо зашто је важно да деца имају могућност да се баве драмом и позориштем у школи, ван школе, у животу, одрастајући... То отварање увида, те могућности изражавања, комуникације и учења кроз замишљено искуство, јако су важни за живот. А то како драма и позориште могу да се користе у школи испрактико-



Љубица Бељански Ристић

вала сам с мојом учитељицом која је била предивна и која је дозвољавала да све што сам научила напамет гледајући пробе и представе пренесем у разред. Мислим да је та подршка наставника, школе и образовног система била јако добра, односно врло подстицајна за све који су желели да се баве слободним активностима, у школи или ван ње. У Пули сам завршила основну и Учитељску школу и Педагошку академију, али прошла сам и пут од детета у позоришту, у представама за одрасле и за децу до омладинске експерименталне сцене, рада у луткарском позоришту за децу и вођења драмске групе у школи као наставник... Већ током школовања имала сам срећу да упознам Звјездану Ладику. Она је била та која је са Даницом Нолом и са целом том екипом из Загребачког казалишта младих отворила путеве које још увек откривамо – вежбе, игре и импровизације које су у основи креативне драме.

Пут те је од позоришта одвео ка образовању. Завршила си југословенску књижевност у Београду, радила у просвети, у издаваштву, па у култури... Све то време развијала си свој концепт драмског рада са децом који си коначно могла да испробаш у драмском студију Шкозориште при Центру за културу Народног универзитета Стари град. Који је био концепт Шкозоришта?

Концепт је био следећи: деца као аутори, стваралаштво као процес, игра као принцип. Рад кроз радионице са децом, вођење процеса који отвара пуну партиципацију деце као активних учесника и аутора, базирајући се на темама из реалног живота деце и из света маште. Из тог процеса, као резултат, настаје представа, односно једна врста партиципативног позоришта, интерактивног дечјег театра са укључивањем гледалаца. Дакле, представа није унапред фиксирана већ се гради. Скупљају се материјали и на крају се из тога постављају сцене које се бирају за свако извођење које је увек отворено за укључивање гледалаца. Не у оном облику у којем гледаоци седе у публици и само одговарају са да или не, и слично, већ је то стварно пу-

на партиципација, улазак у представу, у простор игре, у ликове, ситуације и утицање на ток представе и варијанте извођења. То је било врло занимљиво и иновативно у то време, али и данас. Звјездана Ладика ме на Сусрету театра младих у Мостару 1978. године укључује у ASSITEJ и од тада и лично упознајем на конгресима стручњаке у области драме и позоришта у образовању из целог света, а и они упознају Шкозориште.

Шта значи Шкозориште?

Шкозориште није школа, није позориште... Игра речи, нешто треће, које садржи и оно једно и оно друго. Име је настало на првом састанку. Радионичарским приступом смо стварали име, разговарали смо шта је то што желимо да радимо и како би то могло да се назове. У једном тренутку неко је рекао “шкозориште”, сви су се усправили и насмејали и ја сам поновила “шкозориште” и онда су сви поновили испробавајући како то звучи – знали смо да је име пронађено и тако је настало Шкозориште. То име није било само назив за препознатљивост студија, већ је постало подстицај за разне игре и стварање нашег “шкозоришног” језика и терминологије. ШК је био знак, поздрав, уметао се у наша имена, у представе... Шкрге су, на пример, биле игре и вежбе у кругу, а шкезови наше импровизације – шкозоришне кратке експрес замислице... Прва представа која је играна током лета 1978. звала се *Кажу Шкозоришће*. Играна је на Калемегдану, на летњој позориници, онај предиван амфитеатар, тамо је годинама било наше место – “шкозорница”. Децу су дочекивали “шкозориштанци”, делили смо “Шклист” и улазница је била да се каже “Шкозориште”. Та прва представа била је како они замишљају школу и наставу, шта би променили. Бирали су се и играли школски часови, а публика је у свему активно учествовала. На једном игрању часа из биологије догодило се нешто што је лепо као прича, али много значајније као порука. То је прича о дечаку Филипу који је изабрао да буде поток. Анђа, тада је управо завршила седми разред, водила је цео тај део са природом. У једном тренутку из залеђене

слике они се покрећу, природа је оживела, мења се... Види Анђа да се Филип не помера, шћућурио се и ћути. Она му приђе и пита: “Шта је, Филипе, зар ти ниси поток?” А Филип ће: “Ћути, Анђо, ја јесам поток, али ми ова моја баба не да да жуборим!” (смех) Да, то жуборење... Мислим да је важно имати отвореност према избору других, да ли су то деца, да ли одрасли. Не наметање, већ размена. Осетљивост за друге и заједничко доношење одлука.

Један од веома значајних момената у развоју Шкозоришта је рад на представи Хамлет. Колико се и како Шкозориште мењало?

Да, то је било после великог и дугог периода, од 1977. па негде до краја 1988, који се базирао на темама, интересовањима, проблемима и личним причама из живота оних који су тада били у Шкозоришту. Од 1989. почели смо да радимо нов пројекат са најстаријима, а касније су се укључили и млађи. Радионице су водиле Бранка Срећковић, Снежана Ромић и Анђа Подунавац, прва генерација Шкозоришта, сада сараднице у Шкозоришту и Школигрици. Не треба заборавити, било је то време када су почеле да се дешавају промене и ломови и у свету и код нас. Неке нове теме почињу да се намећу и откривају кроз рад. Најстарији су волели да раде са децом као публиком, али све су их више занимали проблеми, питања и теме које нису само дечје него и одраслих, затим одрасли као публика – дијалог који кроз представу може да се успостави – да се истражују и личне приче одраслих и приче “великог позоришта”, посебно проблем насиља које је све више постајало део њиховог свакодневног живота. И тако се дошло до Шекспира и Хамлета. То је био радионичарски пројекат о насиљу између одраслих и деце са интерактивном представом која је гледаоцима на улазу поставила питање: Шта бисте желели да видите – јад или чудо, све је ту... И звала се *Дечја Хамлет радионица за одрасле*.

Да ли то значи да је Шкозориште расло како су расла деца у Шкозоришту?

Шкозориште је било намењено деци основношколског узраста. Прва генерација шкозориштанаца, када су постали средњошколци, основала је КДК – клуб драмских комуникација. Они су радили са млађима, али имали су и своје радионице. Били су доста самостални и хтели су да истражују, да воде своје радионице, али и да се “самообразују”. Много су читали и размењивали књиге. И то се преносило са генерације на генерацију. Генерација најстаријих који су учествовали у пројекту Хамлет радионице покренула је после тога свој пројекат великог читања. Доносили су књиге које читају и од тог читања на крају су направили представу. Тај њихов пројекат трајао је две године и био је подстицај да се уради нова верзија Хамлет радионице у којој су они били водитељи.

То је време када Центар за културу “Стари град” мора све више да се окреће самофинансирању и добијању финансијске подршке на основу пројеката. Тако је на искуству Шкозоришта настао пројекат назван Школигрица. Која је разлика између Шкозоришта и Школигрице, и Школигрице и вртића?

Школигрица је настала на захтев родитеља предшколаца који су већ тих првих година постојања Шкозоришта доводили децу на интерактивне представе – Шкозоришне игре – и тражили да се направи нешто слично за децу предшколског узраста. Тако је после четири године од оснивања Шкозоришта, почетком новембра 1981, основана Школигрица као студио стваралачког васпитања намењен деци предшколског узраста која нису ишла у вртић. Термин је био преподневни – свакодневно четири сата. Школигрица је постављена као практично-истраживачки пројекат рада уметника као сарадника са децом предшколског узраста у институцији културе. Био је то експеримент који је проистекао из Шкозоришта као драмског студија, али био је свеобухватнији и шири како у односу на сараднике тако и програм. Драма је у Школигрици имала важно место – као једна од изборних радионица, али и као интегративни метод рада. Ја сам тада врло

стајала иза принципа да предшколско дете не треба да буде утерано у једну област. Зато је Школигрица пружала могућност деци да испробају различите ствари по сопственом избору, да имају могућност да мењају и радионице и просторе и групу.

Чини ми се да је наша транзиција тада почела. Како су кроз транзицију пролазили Центар за културу “Стари град”, Шкозориште и Школигрица?

Почетком деведесетих дешавале су се велике промене и у том периоду кризе, санкција, конфликта, рата, много тога је уништено, нестало, отишло... На почетку, у том хаосу, опстајали смо јер смо радили и у томе, без обзира на све, били јаки и врло посвећени. Са Школигрицом и другим студијским програмима које смо покренули почетком осамдесетих година имали смо разрађен систем самофинансирања. Врло смо добро финансијски поставили све те ствари, што је ретко ко тада имао. Веома мало финансирао нас је општина, а Школигрицу је делом финансирао град као полудневни предшколски облик припреме за школу. И то је трајало до 1992, а онда су законске регулативе промењене и остали смо без финансирања преко буџета, као и нерешеног статуса као општинска институција културе... Али, с друге стране, то је била и прва година финансирања путем пројеката и изузетно значајно ангажовање у сарадњи са међународним организацијама, али и у реформским променама у области образовања, посебно у раду на новим основама предшколског васпитања и увођења креативне драме у ту област образовног система. То су били први пројекти који су били усмерени на рад са рањивим групама – пре свега са децом избеглицама, али ту су се отворили и нови простори за шири рад са маргинализованим групама и једна специфична друштвена ангажованост кроз уметност. И ту се показало колико су уметности, посебно драма и позориште, важни у таквом једном периоду кризе, санкција, рата, конфликта... Први пројекат у коме смо учествовали били су кампови за децу избеглице и децу из локалних средина у лето 1992. године на Палићу код Суботице

са програмом који је, између осталог, посебну пажњу посветио стваралачким и уметничким радионицама. “Живети заједно”, тако се звао тај први Сорош камп... Мислим да сам тада, радећи и водећи тај део програма, прошла најзначајнија искуства у животу и непосредно доживела и осетила сву снагу, моћ и смисао уметности као простора слободе деловања, враћања равнотеже у систем, превладавања кризе... Крај деведесетих, изузетно тежак период, и 1999. године бомбардовање... Све време смо радили. То је година када смо ушли као партнери у пројекат “Уметност за друштвене промене – Игром против насиља” који је покренула Европска фондација за културу а реализовао се у седам земаља Југоисточне Европе. Циљ био поновно успостављање вредности и значаја сарадње и размене у регији, посебно у односу на отварање и интегративне процесе у европским оквирима. Фокус је био на оснаживању кроз позориште, размена искуства и појачана пажња у односу на питање улоге и одговорности уметника у раду са младима у условима кризе, рата, конфликта... односно питањима уметничке вештине, природе и начина функционисања позоришног простора као заштићеног простора у ситуацијама у којима су се нашле земље у окружењу. Носилац пројекта у Србији био је Центар за културу “Стари град” са Центром за ново позориште и игру ЦЕНПИ, Асоцијацијом независних театара АНЕТ и Центром за драму у едукацији и уметности ЦЕДЕУМ – који је израстао из драмских програма Центра за културу “Стари град”. ЦЕДЕУМ је од 2000. године постао члан и национални центар Међународне асоцијације за драму/позориште и образовање ИДЕА. Од 2000. године у оквиру Битефа први пут се појављује пратећи програм под називом Битеф Полифонија чији је носилац ЦЕДЕУМ. ЦЕДЕУМ убрзо постаје и носилац стручног усавршавања васпитача, наставника и стручних сарадника за област драме у оквиру реформских промена. Семинар под називом “Драмска почетница – од драмске игре до форума школских позоришта” пролази хиљаде васпитача и наставника... Са Слободаном Бештићем, Дијаном Милошевић и другим сарадницима Центра и

ЦЕДЕУМ-а, била сам укључена у рад комисије за област уметности и водила сам радну групу за драму и покрет. Излази књига о креативној драми у Шкозоришту, а у приручнику *Корак по корак* за васпитаче један сам од аутора – значајан простор дат је посебном поглављу под називом “Дете у игри драме и позоришта” базираном на савременим поставкама и искуствима креативне драме и драме у васпитању (DiE Drama in Education) у свету и код нас. Остварује се сан. Драма и покрет су у образовном систему – од предшколског преко основношколског до средњошколског. Решење статуса Центра за културу “Стари град”, као простора будућег Центра за уметничко образовање и уметност у образовању, верујемо, најзад почиње да се остварује. У школској 2002/2003. години прва генерација првака има ћачке књижице у којима је уписана уметност као предмет са три дисциплине: музика, визуелне уметности и драма и покрет. У марту 2003. извршен је атентат на Зорана Ђинђића, долази до промене власти, реформа се стопира, област уметности се враћа на старо – за драму и покрет у образовном систему поново нема места. Све је обустављено. Центар за културу “Стари град” улази у тежак период борбе за опстанак која је тек сада, пре неку годину, завршена. Ту где је био Центар за културу “Стари град” и “Школигрица” и бројни други програми, посебно за децу и младе, залагањем неких људи да ту пак не буде банка или нешто слично већ да остане општинска институција културе – сада је нови центар – Установа културе “Пароброд”. Није било лако, али, без обзира на све, вредело је.

Захваљујући пројектима везаним за УНИЦЕФ, Министарство просвете, као што су ДИЦЕ, “Школа без насиља” дошли смо до Стратегије за развој образовања у Србији и увођења драме у школски систем.

Обука за Форум позориште у оквиру националног пројекта “Школа без насиља” чији је носилац УНИЦЕФ уз подршку Министарства просвете почела је 2005. и обухвата више од 250 школа широм Србије. Други велики пројекат био је тзв. ДИЦЕ Драма унапређује кљу-

чне компетенције Лисабонске стратегије у образовању. То је био међународни ЕУ пројекат (Коменијус) који се базирао на задацима и циљевима Лисабонске стратегије унапређивања кључних компетенција у образовању с посебним усмерењем на област драме, њен значај и улогу у образовном систему како у настави тако и у ваннаставним активностима. У пројекту је учествовало дванаест земаља као конзорцијум партнерских организација. Пројекат је реализован од јануара 2009. до октобра 2010. године и до сада је највећи истраживачки пројекат у овој области са резултатима који потврђују значај, вредност и неопходност увођења драме у образовни систем. Важно је рећи да је овај пројекат истакнут у Стратегији за развој образовања у Србији до 2020. године у делу који се односи на достизање визије, политике и акције у области уметничког образовања и васпитања у односу на квалитет процеса наставе и учења. Ту стоји да се “... коришћењем метода рада из уметности подстичу креативни и иновативни капацитети индивидуе и, тим путем, развијају креативни капацитет друштва...” Следе акциони планови и упоран рад да се обезбеди простор за драму и позориште у непосредној пракси – како у настави тако и у ваннаставним активностима. Без заједничког деловања и оба сектора, као и интерсекторске сарадње на програмима који ће бити део оба система, област драме и позоришта ће остати на маргини, у појединачним активностима и пројектима, окупљајући и укључујући заинтересоване, али са трајањем које је ограничено без обзира на успешност и са увек новим почецима.

Након две хиљаде okreћеш се поново раду у позоришту и покрећеш оф програм Битефа – Битеф Полифонију. Каква је веза Битеф Полифоније са претходним твојим пројектима и шта овај пројекат доприноси идеји повезивања позоришта и образовања?

Од самог почетка Битеф Полифонија истражује и промовише иновативне, креативне и партиципативне облике рада и кроз размену међу учесницима открива оне просторе нових позоришних тенденција које се

појављују и развијају кроз уметничку и друштвену ангажованост позоришних уметника и других стручњака у заједничком раду са младима кроз различите савремене драмске и позоришне форме, али и оне облике и садржаје где се драма и позориште користе као метод, средство, техника... пре свега у образовању.

Фокус је остао на оснаживању кроз позориште, друштвеној одговорности и размени искуства и добрих пракси на локалном, регионалном и међународном нивоу, посебно у европским оквирима. Од примарног је значаја откривање оних нових тенденција у позоришном раду са младима и за младе који су покретачи нових иницијатива за будуће акције и пројекте који ће се развијати између две Битеф Полифоније и бити презентовани на Битеф Полифонији која следи.

Подстакнута музичком формом чије име носи, Битеф Полифонија своју поставку композицијски развија кроз специфичну структуру цикличне организације и “повратне спреге” јер овом пратећем програму Битефа “полифонија” као метафора је концепцијски знак за вишегласје, многозвучност, многогласност, варијације, контрапункт... У овој, 2014. години, Битеф Полифонија се одржава петнаести пут и овај јубилеј ће програмски бити посебно обележен промоцијом “полифоног приступа” уз укључивање свих оних који су дали допринос овом трагалачком и стваралачком концепту и његовом континуираном развоју од прве до ове јубиларне, петнаесте године постојања. Повезаност позоришта и образовања имаће и ове године значајан простор. Биће презентовани изузетни примери из школске праксе иако драме и позоришта нема у образовном систему у облику који би могао да буде – али то јесте и драма и позориште, иновативно, креативно, интерактивно... иако систем то још увек не препознаје и не подржава у пуном смислу. Али, ето, ипак се жубори...

Шта ће позориште добити уласком драме у школе?

И позориште и школе добиће професионалце за област драме и позоришта у образовању, добиће едука-

торе, добиће и генерације младих који ће бити едукована публика. А добиће и оне који отварају неке нове путеве, истраживаче, теоретичаре... Добиће подстицаје за промене, за другачију врсту отворености и сарадње. Када се говори о позоришту и школи углавном се мисли на организован одлазак ученика у професионална позоришта. Да ли је само то позориште? Ту је и независна сцена, ту су разни пројекти и њихове отворене радионице, презентације, представе... А у срединама у којима нема професионалног позоришта, на који начин приближити позориште? У овом тренутку постоји један број људи који изузетно раде у овој области, не само у Београду – мислим на људе из позоришта, али и на наставнике, стручне сараднике у школама, педагоге, психологе... Мислим да позориште уласком у школе, укључивањем у непосредан рад са децом и младима у различитим облицима, у настави и ваннаставним активностима, може да прошири и обогати не само искуство него и делатност позоришта, а тиме и радно ангажовање позоришних уметника. Потребно да се на томе осмишљено ради потврђује све веће интересовање деце да се укључе у неки драмски студио, школу глуме... А и све више позоришних уметника одлучује да се посвети раду са најмлађима. И на томе треба радити, да постоји понуда, избор и квалитет, и отвореност за различите приступе. Подржати концепте који су се већ негде показали да имају квалитет, препознатљивост, своју традицију, да су ухватили корене. Позориште у образовању може бити нов стваралачки простор и позоришним људима и наставницима кроз заједничко деловање. И оно што је најважније, показаће колико је то вредан и важан простор за пуно остваривање идеја деце. То је оно највредније што позориште може да добије уласком драме у школе – осетљивост и отвореност за дете, игру и развојни процес заједничког учења и стварања кроз замишљено искуство.

Главна је да не одустанемо од жуборења?

Управо тако.

Пише > мр Сунчица Милосављевић

Драма у образовању деце и младих Искуства и рефлексije

“Позориште се бави комуникацијом између глумаца и публике. Драма се бави искуством учесника.”¹⁾

Веза између драмске уметности и образовања је вишеструка и сложена. Међу бројним начинима на које драмска уметност може да учествује у образовању деце и младих, област *грамe у образовању* посебно се истиче²⁾. Овај приступ подразумева примену драмских техника и метода у учионици – за стицање, продубљивање и утврђивање знања, вештина и ставова. Вешти наставници примењују драму у настави језика, књижевности, историје, биологије, математике и бројних других предмета³⁾. Учење кроз драму посебно је важно

1) “Theatre is largely concerned with communication between actors and an audience; Drama is largely concerned with experience by the participants.” Way, Brian: *Development Through Drama*. London: Longman, 1967

2) Drama-In-Education, у литератури се често среће као скраћеница D.I.E.

3) Творац метода креативне драме у образовању је проф. др Винифред Вард (Winifred Ward), 1884–1975. Основала је и први академски програм за драмску едукацију у образовању на Northwestern University у Еванстону, Илиноис, САД.

у развоју ставова попут правичности, одговорности, солидарности, иницијативе и уопште развоју способности детета да активно доживљава свет и артикулише свој доживљај.

Концепт драме у образовању развио се у XX веку, али замисао почива на просветитељским идејама Жан-Жака Русоа о природном пореклу жеље за учењем код детета и игри као спонтаном начину учења. Игра као кључан термин налази своје место век касније у педагошкој теорији Пјажеа⁴⁾ који указује да кроз одигравање замишљених ситуација дете учи како да решава сложене проблеме. Значај који искуство игре има у учењу чини окосницу теорије и праксе драме у образовању, и то у оквиру ширег виђења образовања као процеса центрираног на ученика наместо на наставника, фокусираног на сам процес наместо на резултат/продукт и усмереног на решавање проблема наместо на гомилање знања. Педагошки покрет који се од краја XIX века до данас залаже за прогресивно образовање, позива на реформу целокупног постојећег система

4) Жан Пјаже (Jean Piaget), швајцарски развојни психолог и филозоф који се интензивно бавио теоријом образовања.

Зоран Рајшић и Мина Костић, радионица на пројекту ИДЕАЛ,
Фото: Владислав Нешић



образовања. Примена драме у образовно-васпитним процесима омогућава постизање образовне парадигме која је чврсто повезана са животом и потребама друштва унутар ког се одвија, образовања за живот, а не за академске циљеве, примереног за образовање сваког детета, а не само надарене деце, те лишеног фронталног и директивног стила наставе у име интерактивног и дијалогског стила учења.

Драма у склопу образовно-васпитних процеса многоме доприноси остварењу образовне реформе и постизању њених широким друштвених циљева. Данас у Србији, међутим, драма није уврштена у систем образовања. Школски систем не запошљава кадрове који су квалификовани да воде драмску едукацију, а не постоје

ни академски програми за њихово образовање. Стога се драмским образовним радом баве уметници, педагози и други стручњаци организовани у удружења у оквиру цивилног сектора. Образовно-васпитни циљеви у најширем смислу, за чије постизање уметници-активисти користе драму, крећу се од оснаживања рањивих група, преко медијације осетљивих друштвених проблема и побољшања услова за дијалог, интеграцију и инклузију, до образовања за демократију и савремено културно опхођење.

ДРАМА И ИНТЕРКУЛТУРАЛНО УЧЕЊЕ

Године 2011. уметничко удружење БАЗААРТ покренуло је пројекат “Драмска едукација за интеркултурално учење ИДЕАЛ” (*Intercultural Drama Education And Learning*) који је био инспирисан европским сарадничким искуствима у области едукације младих људи за живот у културно плуралном друштву. Суштина пројекта ИДЕАЛ била је да се кроз драмске методе и технике – кроз игру и учешће у драмским ситуацијама – учесници оснаже да разумеју

другачије културне вредности и развију вештине за дијалог и размену са припадницима других култура.

Разлози за покретање пројекта били су побољшање квалитета драмског рада с децом и младима, као и да се континуирано кроз драму утиче на васпитање младих генерација. Са већ богатим искуством примене драмских метода за мирну трансформацију конфликта међу младима у јужној Србији, Босни и Херцеговини и другим мултикултурним подручјима, најчешће у пројектима које су спроводили Центар за културу Стари Град и ЦЕДЕУМ – Центар за драму у едукацији и уметности из Београда, уметници окупљени око БАЗААРТА увидели су прилику да примене и даље развију ове специфичне технике и искуство.

Филозофија донатора који су иницијелно финансирали пројекат – међу којима се истиче Француско-немачка канцеларија за младе – баца занимљиву светлост на појам драме у образовању и омогућава да се он сагледа у опипљивом савременом контексту. Основана након Другог светског рата здруженим средствима француске и немачке владе с циљем да кроз програме размене омогући младој генерацији да превазиђе историјске конфликте два народа, Француско-немачка канцеларија за младе је деценијама подржавала програме интеркултуралне размене. Након пада Берлинског зида и након избијања ратова на простору бивше Југославије, програм је отворен за учешће “трећих земаља” – организација са Западног Балкана, и програм се са размене преоријентисао на рад са младима на медијацији конфликта и развоју дијалога.

БАЗААРТ се у програм укључио 2010. године и почео је да развија драмски приступ у интеркултуралном учењу. Пошто су исходи интеркултуралног учења компетенције које се по дефиницији изграђују кроз вежбу и праксу, међу техникама за њихово стицање драма се блиставо издвјаја по својим капацитетима за укључивање и анимирање учесника. Област интеркултуралног учења посебно је погодна за примену драмских техника, зато што учешће у драми покреће и развија емпатију која је неопходна за разумевање позиције саговорника у сусрету различитих култура. Драмска партиципација такође омогућава учесницима стицање нових искустава кроз одигравање имагинарних ситуација и пружа безбедно окружење за испробавање нових начина понашања и различитих приступа и решења.

Полазиште за развој програма ИДЕАЛ били су европски програми који имају за циљ укључивање различитих групација у друштво: досељеника из бивших колонија, избеглица са Западног Балкана и других подручја захваћених ратним сукобима, радне имиграције из земаља унутар и изван ЕУ итд. Како би се подстакло интегрисање досељеника, али и појачала инклузивност културног окружења, интеркултурално учење

постало је део школских програма у многим земљама Европске Уније.

Програме које је развила европска образовна пракса, међутим, није било могуће просто пренети у Србију, јер је проблематика у нашој земљи сасвим другачија. Програм је код нас морао одговорити на захтеве настале наглим и неконтролисаним раслојавањем по политичкој, економској и социјалној основи, али и на присутан генерацијски јаз, неједнакост полова итд. У свету младих, раслојеност се читава кроз вршњачко насиље, пораст агресивног национализма, родну дискриминацију и друге облике дисфункционалног понашања на које школа не пружа адекватан одговор.

Наша намера да, користећи драму, развијемо националну методологију образовања младих за превазилажење подела у српском друштву наишла је на подршку Европске Уније која је финансирали пројекат ИДЕАЛ кроз програм “Подршка цивилном друштву” / ИПА, 2011. године. Занимљиво је навести да Министарство културе Републике Србије није подржало програм, али се Министарство омладине и спорта укључило у суфинансирање.

Дизајну програма претходило је истраживање проф. др Бојане Шкорц које је дефинисало области најфреквентнијег искључивања међу младима у четири српска града: Зрењанину, Нишу, Смедереву и Београду⁵⁾. На основу ових налаза, осмишљен је оригиналан програм који кроз четири модула – сваког прилагођеног различитом узрасту – користи креативни драмски процес за развој интеркултуралне осетљивости и стицање вештина за вођење дијалога с припадницима других култура. Занимљиво је да је истраживање указало да је оснаживање потребно пре свега самим школским наставницима који су се у инсценираним ситуацијама конфликта типично постављали беспомоћно или као жртве. Програм радионица је стога био дизајниран за

5) Истраживање је показало да су млади изразито нетолерантни према особама које се разликују по социо-економским, расно-етничким, родно-полним, субкултурним и урбано-руралним одликама.

наставнике, а верзија за примену са децом и младима објављена у *Приручнику за интеркултурално учење кроз драму*⁶⁾.

Приручнику је претходило Водич кроз креативни драмски процес као увод у технике креативне драме⁷⁾. Креативни приступ је, наиме, одабран и коришћен као основни у пројекту ИДЕАЛ. С обзиром да појам креативне драме није у широкој употреби на нашем културном простору, није сувишно у најкраћем објаснити шта термин означава и како се у пракси спроводи.

Креативна драма је драмски стваралачки метод чија суштина је пуна укљученост свих учесника у стваралачки процес. Било да се примењује међу професионалцима с циљем да се произведе представа или међу лаицима с циљем постизања различитих васпитно-образовних исхода, креативни метод равноправно укључује све чланове групе у избор теме, развој садржаја, сценско уобличење и критичку рефлексију. Креативни процес отпочиње од неког предлошка – личног материјала или артефакта, књижевног, визуелног, музичког или било ког другог документарног или уметничког дела – и кроз комуникацију и размену идеја унутар групе на лицу места, без претходне припреме учесника, ствара оригиналне драмске и сценске материјале. Креативни процес увек се креће ка неизвесном садржајном и формалном исходу и стога је креативни драмски рад по својој суштини истраживачки.

Пошто оперише личним материјалима учесника, ангажујући њихове способности, знање, умећа, креативност на више равни, васпитни и образовни потенцијал креативне драме је огроман. Драмски метод пре свега омогућава учење кроз искуство: учешћем у драмској ситуацији, ученици стичу дубинско разумевање појма, појаве или процеса који испитују. Искуствено учење примењиво је на било коју област образовања, а креа-

тивно истраживање је посебно корисно у оним областима које конвенционалан школски систем не покрива – за обраду садржаја повезаних са сложеним, често збуњујућим искуствима ученика у стварном животу. У том смислу је креативни драмски приступ и одабран за разумевање појма културе, унапређење културне осетљивости, учење културно прилагодљивог понашања и усвајање вредности културне равноправности.

Резултат креативног драмског процеса може бити представа, а и не мора, јер је тежиште у оваквом раду на *искуству* учесника. Циљ креативног драмског рада је, дакле, стицање нових искустава – знања, вештина и вредности, другим речима – учење.

Кроз низ едукативних радионица посвећених драмским техникама за интеркултурално учење, програм ИДЕАЛ обухватио је приближно 200 наставника, учитеља, васпитача и омладинских лидера у четири српска града, а креативни процеси који су уследили укључили су једнак број деце и младих људи у практично унапређење интеркултуралних вештина кроз драмско стваралаштво.

Резултати пројекта ИДЕАЛ потврдили су моћ драмске уметности да васпитава и образује. Ток пројекта је, пак, указао на конкретне потребе и могућности примене драмских метода у образовању и васпитању деце и младих у постојећем школском систему.

ДРАМСКА ЕДУКАЦИЈА НАСТАВНИКА

У наредном пројекту названом ОСТРВА – ISLANDS⁸⁾ (2013–2015) који је уследио након ИДЕАЛА, снажан акценат стављен је на подршку развоју драмског образовања у Србији, као дисциплине која има одлучујући потенцијал да све образовне процесе учини активнијим, ефикаснијим, демократичнијим и

6) http://bazaart.org.rs/wp-content/uploads/2012/04/Prirucnik_za_interkulturalno_ucenje_kroz_dramu.pdf

7) bazaart.org.rs/wp-content/uploads/2012/04/Vodic_kroz_kreativni_dramski_proces_sadrzaj.pdf

8) Пун назив пројекта је ОСТРВА: Повезивање важних субјеката у областима драме и образовања у Србији / ISLANDS: Interconnecting Stakeholders in Learning and Drama in Serbia. Пројекат је такође финансиран кроз програм “Подршка цивилном друштву” од стране Делегације Европске Уније у Београду, у оквиру ИПА.

инклузивнијим. Међу циљевима пројекта ОСТРВА је увођење драмске едукације као предмета у високошколске курикулуме установа за иницијелно образовање наставника, али и уметничких факултета и академија.

Струка, међутим, код нас, још увек није сагласна ни око назива, ни око одређења појма и садржаја образовног предмета у области драме. Док се у свету термини *грамска едукација* (*drama education*) и *грамска педагогија* (*drama pedagogy*) углавном користе као синоними, на нашем образовном простору није једноставно одредити се за назив предмета/образовне области и звање особе која води тај предмет. Појмови *грамска педагогија* и *грамски педагог* изазивају неслагање, јер се намеће аналогија са образовањем и праксом музичких и ликовних педагога, чији рад у школама је често сведен на преношење знања о историји ових уметничких дисциплина или, у најбољем случају, на упућивање ученика у етаблиране вештине (нпр. цртање и сликање). Док је из актуелних образовних програма у области уметности у великом делу прогнана креативност, рад драмског едукатора или педагога управо се темељи на креативности, са задатком да кроз спонтано драмско изражавање развија критичко и креативно мишљење деце и младих. Нажалост, ни теорија ни пракса креативне драме примењене у образовању нису познати код нас.

У овом тренутку, област драмске едукације (педагогије) код нас се схвата и тумачи двојачко. Драмски професионалци већином је схватају као подуку у области драме и позоришта – глуме, режије, драматургије (аналогно концепту предмета музичке и ликовне културе), док све бројнији практичари у овом појму препознају примену драме као медија за учење у различитим областима, од школског курикулума до захтевних животних вештина.

У првом случају, драма и позориште сагледавају се из перспективе владајуће продукционе, али и уметничке парадигме позоришта, оријентисане на резултат/производ – позоришну представу. Школски про-

грам у области драме и позоришта изграђен на овим претпоставкама остваривао би циљеве и исходе унутар тог модела: стицање знања о драмској уметности и позоришту, развој аналитичких и интерпретативних вештина деце и младих и развој њихових естетских мерила и укуса. Јасно је да би овакав програм морали да воде драмски уметници.

У другом случају, тежиште је на искуству и учењу: драма се сагледава као креативни медиј који учеснику омогућава да кроз учешће у драмској ситуацији упозна и испита одређен проблем и да истражи могућа решења које ће интегрисати као приступачне личне компетенције. Овај приступ драму сагледава као креативни процес чији циљ није представа, већ учење кроз искуство. Драмски педагошки рад који је јасно у функцији образовања захтева изузетно креативног и свестраног педагога-уметника који ће сходно потребама и циљевима учења бити у стању да осмисли методологију и умети да води дете (или другог корисника) кроз процес учења. Овакав програм тренутно, са знањима и квалификацијама какве се стичу на нашим високошколским установама, не би могли да воде ни драмски уметници, ни педагози, психолози или школски професори; за рад у области драме у образовању, нужно је да водитељи прођу добро постављену и комплексну доедукацију, јер је област драме у образовању посебна дисциплина, тачније интердисциплинарно поље које обухвата и област уметности и област педагогије.

Образовање драмског педагога (едукатора) требало би да покрије, као најважнију, драмску уметност – теорију и праксу – с посебним акцентом на технике које драмски педагог (едукатор) користи да омогући процес учења; науку о учењу и методику; научно упућивање у области у којима се очекује интервенција драмског педагога (психологија, социјални рад, дефектологија, студије рода, студије културе, основе менаџмента и др.); теоријско и практично упућивање у друге уметничке дисциплине итд. Природно би било, ипак, да драмска педагогија (едукација) припадне пољу

уметничког образовања, јер је њен предмет уметничко стваралаштво, без обзира што је развој виртуозности дефинитивно изван њеног фокуса.

Концепт драме у образовању, наине, полази од претпоставке да је свако дете креативно у креативно подстицајним околностима.⁹⁾ Задатак драмског педагога (едукатора) је, стога, да створи подстицајно окружење за испољавање ученичке креативности, у оном облику и мери која је примерена сваком детету индивидуално. У случају да у школама добијемо програм драмске подуке која има за циљ припрему детета за учешће у конвенционалном позоришном резултату, постоји опасност да се рад ограничи на талентовану децу или децу која већ владају вештинама лепог говора, добро артикулишу моторику, поседују развијен репертоар социјалних одговора и слично, а да они ученици који још увек не умеју да испоље креативност буду искључени из програма или чак постану предмет вршњачког подсмеха.

Уколико развој талента и уметничких вештина нису предмет драме у образовању, шта онда јесте?

Кључна хипотеза је да драма у образовању – учешће детета у процесу учења кроз драмску ситуацију – обезбеђује симултан, хармоничан и интегрисан развој свих потенцијала детета, и да је стога она моћно образовно и васпитно средство чија примена далеко надилази њен сопствени изражајни медиј. У крајњој консеквенци, питање је да ли образовна драма уопште треба да буде посебан предмет у школама какве су оне сада – усмерене на стицање велике количине знања и тек понеке вештине; образовна драма је метод примењив на било који садржај учења, а њен сопствени садржај није једна посебна и нормирана област знања, већ су то компетенције ученика да стекну увид у своју сопствену целовитост.

Стога у пројекту ОСТРВА настојимо да технике драме у образовању понудимо свим професионалцима

9) Шкорц, Бојана: *Ко може да учествује у креативном процесу? У: Вођич кроз креативни драмски процес*. Београд: БАЗААРТ, 2012.

у образовању – васпитачима, учитељима, предметним наставницима, педагозима, андрагозима. Осим одржавања семинара на факултетима и високим струковним школама, кроз пројекат оснивамо ресурс центре за примену драме у образовању, намењене школским наставницима. Под називом LOTREC (Локални ресурс центри за наставнике), ове платформе за стручно усавршавање и целоживотно образовање наставника оснивају се у Београду, Нишу, Зрењанину и Смедереву. Њихови носиоци су драмски уметници који су искуство у примени драме за образовање и васпитање деце и младих стекли кроз пројекат ИДЕАЛ и друге сличне програме и пројекте. Осим семинара за интеркултурално учење кроз драму, LOTREC центри нуде наставницима могућност да учествују у креативним драмским процесима и развију своју креативност кроз учешће у лабораторијском драмском раду.

Четири LOTREC центра повезују се кроз веб платформу (тренутно у изградњи) где ће сви заинтересовани уметници, наставници и други практичари моћи да пронађу ресурсе за унапређење свог рада: литературу о драмској едукацији, методске моделе и примере добрих пракси, драмске текстове за децу и младе развијене кроз креативне процесе, информације о конкурсима, пројектима, фестивалима и смотрема и др. Веб платформа је значајан корак ка умрежавању драмских едукатора и формирању будуће националне Асоцијације која ће моћи да се заложи за унапређење разумевања и места драмске уметности у образовању и васпитању у Србији. Циљ пројекта ОСТРВА је и да повеже и обједини чиниоце у образовању и друштву и тиме подстакне друштвене реформе и реформисано школство.

ДРАМА У ОБРАЗОВНОМ СИСТЕМУ У СРБИЈИ

Драма у образовању може умногоме допринети остварењу општих образовно-васпитних принципа и циљева у Србији, у светлу актуелног законодавства. Закон о основама система образовања и васпитања Репу-

блике Србије (усвојен 2009, измењен и допуњен 2011) који уређује основношколски и средњошколски систем у нашој земљи, опредељује се за развој образовања као системског образовног и васпитног приступа који омогућава дубинско усвајање и међусобно повезивање знања, вештина и вредности. Национални просветни савет је кроз нацрт Стратегије развоја образовања у Републици Србији 2020+ пружио аргументе и сугестије за увођење иновација и интензивирање интерактивне наставе, чија је драма незаобилазна компонента, и уопште за унапређење уметничког образовања, али је мали део препорука нашао своје место у финалном облику стратешког документа.

Творци образовних али и културних политика требало би далеко већу пажњу да поклоне примени драме у процесу учења, чији су захтеви далеко сложенији од стандардног уметничког образовања, али су исходи свеобухватнији и дугорочнији. Педагози указују да се учешћем у драмским процесима код деце развија дивергентно мишљење, као и деца да се подстичу да дају разноврсне одговоре и решења за сложене ситуације.

“Драма, попут осталих уметности, пробија и руши ‘црно-бело’ или ‘тачно-погрешно’ одговоре и пружа деци прилику да резонују на начин који је много заступљенији у свакодневном животу него онај којем нас иначе учи традиционална школа. За остваривање потенцијала и рад у савременом свету неопходне су обе врсте резоновања, а не само стандардизовани одговори. Када укључимо ученике у креативно решавање проблема, позивамо их да као партнери учествујемо у образовном процесу. Уместо да им кажемо шта да размишљају, бављењем уметношћу код деце ће се развити аутентична реакција која ће се артикулисати кроз одређени медијум. Они тада уче изнутра ка споља, односно развија им се или подржава унутрашња мотивација. Овакво решавање задатака захтева и критичко мишљење, анализу и просуђивање. Способност да се самостално и независно размишља јесте основа креативности. То је уједно начин учења у којем је дете потпуно

укључено. Уметност позива децу да буду активни учесници у свету који их окружује, а не само посматрачи. Пошто је драма интерактивна, она ангажује ученике и чини учење сврсисходним и повезаним са животом.

Поред тога, драма је ефикасан метод подучавања јер ангажује много различитих стилова учења, што појачава мотивацију ученика и побољшава њихово школско постигнуће. Наставне методе које се базирају на вербалним предавањима и тестовима првенствено негују вербалну и логичко-математичку интелигенцију. Управо су уметности, а међу њима свакако драма, поља у којима могу да дођу до изражаја она деца код које су израженије друге врсте интелигенције, као што су визуелна/просторна, телеснокинетичка, музичка, интраперсонална или интерперсонална.”¹⁰⁾

У школи се драма може користити вишеструко: да подржи трансфер знања и вештина задатих курикулумом и да омогући формирање вредносних ставова. Примена драме се протеже и на неформално образовање (нпр. у центрима за младе), и налази драгоцену место у низу установа које за циљ имају инклузију или рехабилитацију (нпр. центри за рехабилитацију зависника, за особе са посебним потребама, казнено-васпитне установе, удружења грађана).

Пошто се примењује у многим областима, драма као васпитно-образовно средство остварује врло широк друштвени ефекат. Савремена истраживања (нпр. DICE пројекат¹¹⁾) показују да примена драме у образовању битно побољшава однос деце према школи, породици, вршњацима, заједници и друштву, али и према будућности. Другим речима, важан исход драмског рада с децом и младима јесте унапређење њихових генеричких компетенција међу које спадају и грађанске (цивилне) и културне компетенције.

10) Александра Јоксимовић: “Драмска едукација за интеркултурално учење – потенцијали и перспективе”. Приручник за интeркултурално учење кроз драму, БАЗААРТ, Београд: 2012.

11) *Drama Improves Lisbon Key Competences in Education*, <http://www.dramanetwork.eu/>

ДРАМА У ОБРАЗОВАЊУ И КУЛТУРНИ СИСТЕМ

Нипошто није занемарљив ефекат који се постиже повезивањем професионалне позоришне праксе са драмом у образовању. Како примери показују, драма у образовању ангажује професионалне драмске уметнике и тимове стручњака у најреномиранијим позоришним кућама и компанијама, као што су National Theatre London, Royal Shakespeare Company, Theatre Complicite и др. Дизајнирају се специјализовани програми за различите школске узрасте и циљне групе (незапослени, мањине, породице), и осмишљавају се инструменти за интерактивну наставу, попут приручника за наставнике, који доносе методолошке моделе.

Повезаност професионалног позоришта и образовања утиче не само на васпитавање публике већ на дубинско прожимање уметности и друштва, и тиме на осмишљавање и имплементирање културних политика. Такође, могућност ангажовања у области образовне драме и позоришта омогућава бројним професионалним глумцима и другим уметницима да раде у струци, и то широм земље – где год има школа – чиме се повећава критична маса уметничких делатности, што

свакако утиче на културни профил друштва и остварује практичну децентрализацију у култури.

Треба нагласити да драма у образовању, која је обавезно *партиципациивна* и *интерактивна*, мења очекивања и публике и уметника од позоришне праксе. Сматрамо да би постепена трансформација позоришне естетике и праксе до које би довело одрастање позоришних уметника и публике васпитаних на принципима образовне драме, била благотворна за наше позориште и његову укљученост у друштво.

Уметничко удружење БАЗААРТ чине професионални драмски уметници који су се – најчешће кроз међународне пројекте – упознали са алтернативним приступима драмском стваралаштву, ретко присутним у нашој продукционој пракси. Желе да створе простор за стваралаштво, истраживање и нове праксе. Централан појам који повезује драмске уметнике окупљене у БАЗААРТУ је партиципативан приступ драмском стваралаштву, назван у енглеском језику *дивајзини* (*devising*), док је код нас најближи израз креативни драмски процес.

БАЗА²Art

Пише > Милан Мађарев

Сценска уметност у образовању – студија случаја

На Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Кикинди предајем сценску уметност (изборни предмет) васпитачима предшколске деце и васпитачима за традиционалну игру. На својим часовима указао сам будућим васпитачима на значај који ће имати на развој личности предшколског узраста и њиховог односа према позоришту. Наравно, пожељно је да васпитач који ради са предшколском децом буде опуштен, спонтан и креативан што га чини спремним за рад и партнерску игру са децом. Међутим, како доћи до фамозне креативности ако је васпитачи не виде и не осећају код других и код себе?¹⁾

Часове сценске уметности претварао сам у заједнички рад где су студенти добили своју улогу, поделили су одговорност за успех или неуспех часа и отворили могућност за освајање слободе личности и израза. Сваки час личи на пробу која има одређену тему, где се све одвија по принципу сада и овде уз међусобну интеракцију. Студенти се баве сценском уметношћу као аутори, извођачи, педагози, чак и као критичари који заједно са мном гледају представу о којој после

1) Види Милан Мађарев, *Ауθενцичност и симулација у образовању васпитача*, Зборник Високе школе струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад, 2012, 349.

пишу. Упутства како се пише позоришна критика добијају на часу уз различите ауторске приступе. У оквиру наставног плана сценске уметности неколико часова посвећено је дефинисању креативне драме и њене примене у дечјем и омладинском драмском студију “Шкозориште” крајем седамдесетих година прошлог века. Нели Мек Каслин (Nellie Mc Caslin) је 1980. одредила дефиницију креативне драме на следећи начин:

“Креативна драма је импровизациона, непредстављачка, процесно усмерена форма драме у којој учеснике водитељ подстиче да маштају, глуме и откривају људска искуства, иако се креативна драма традиционално везује за рад са децом и омладином прикладна је за све узрасте.”²⁾

У раду са студентима традиционалног смера на предмету сценска уметност суочио сам се са другом врстом педагошког изазова. Студенти су извођачи, педагози и кореографи са вишегодишњим искуством, долазе из културно-уметничких друштава, балетских школа и Националног ансамбла “Коло”. Са њима сам радио на развијању осећаја за тело, сценској присутности, протоку енергије кроз тело, глумачким вежба-

2) Види Милан Мађарев, *Креативна драма у Шкозоришту*, Мост Арт, Земун, 2009, 27.

Импро студио, ВШССОВ Кикинда, Фото: Дуња Мишков



ма и на сценском извођењу традиционалних песама и провери како су научено применили у пракси кроз консултације и семинарске радове. Временом, студенти су рутинско представљање традиционалне игре и песама заменили индивидуализованим битисањем и деловањем на сцени.

Као допуну предмету сценска уметност основао сам Импро студио³⁾ на Високој школи у Кикинди (2008) који окупља студенте од прве до треће године а имамо и неколико студенткиња које су дипломирале и наставиле да наступају. Импро студио у оквиру ваннаставне активности окупља васпитаче предшколске деце и васпитаче за традиционалну игру. Прошле године Импро студио први пут је извео и целовечерњу

3) У сарадњи са Групом Паад био сам иницијатор пројекта Импроменада 2 који је реализован у Новом Бечеју и Љубљани у сарадњи са КУД “Франце Прешерн” из Љубљане, а имао је за циљ обуку и покретање импро сцене у Војводини. После тога сам 2007. припремио глумце Академског позоришта СКЦ Ниш да изведу целовечерњу импро представу као и прву фестивалску импро представу на Фестивалу класике у НП “Стерија” у Вршцу.

импро представу што је својеврсни успех ако се узме у обзир да се проба одржавају једном недељно.

У жељи да наставим иновације у настави, уз подршку Високе школе на којој радим увео сам и предмет креативна драма као изборни предмет. У оквиру тог предмета изучавамо теорију и праксу креативне драме у Србији и у свету. Као један од аутора *Водича кроз креативни драмски процес* упознао сам студенте са његовим садржајем и питањима која изазивају промену код практичара креативне драме и друштва у коме живе. На крају семестра студенти су сами осмишља-

вали своје радионице које су показале колико су оспособљени за практичну примену онога што су научили.

Одлични семинарски радови које су писале Лидија Орчик и Јелица Поповић⁴⁾, студенткиње треће године и чланице Импро студија, подстакли су ме да их укључим у театролошку радионицу *Срби у Европи – Европа у Срби* коју сам водио од 27. јула до 4. августа 2012. у Новом Бечеју у оквиру Летње уметничке школе Универзитета уметности у Београду. Радионица је имала три фазе: припремна фаза, фаза финализације есеја и амбијентална презентација есеја. За време припремне фазе (до доласка у Нови Бечеј) прикупио сам и доставио студентима своју архиву коју сам користио за писање радио драма о Јоци Савићу и Јовану Кнежевићу, ретко цитирану или некоришћену грађу из Позоришног музеја Војводине, Музеја позоришне уметности Србије, Матице српске у Новом Саду, Архива Српског народног позоришта и књиге у издању Архива Панчева.

Када је окончана фаза финализације есеја студенти су написали своје текстове о Јоци Савићу и Јовану Кнежевићу који су до данас најзначајнији театарски посленици рођени у Новом Бечеју. Током ове фазе откривена је велика сличност правила за глумце Јохана Волфганга Гетеа (1749–1832), Јоце Савића (1847–1915) и у СНП-у (основано 1861) која (не)посредно указује и на то какав је био глумачки стил у нашем позоришту последњих деценија 19. века. Током ове фазе студенти су научили како да селекутују и користе грађу за писање есеја, да развију способност компаративне анализе и да профилишу своје текстове. У трећој фази коју сам назвао амбијентална презентација есеја, студенти су уз моје сугестије осмислили презентације својих есеја испред некадашњег новобечејског биоскопа и ОШ “Милоје Чиплић” у Новом Бечеју. На презентацији су за упризорење есеја користили технике импро театра.

Током зимског семестра школске 2013/14. са васпитачима предшколске деце, педагошким асистентима

4) Учесници радионице били су и Саша Дујин, студент новосадског Факултета за менаџмент и Дарио Тенжера, студент Правног факултета у Новом Саду (обојица Новобечејци).

и васпитачима деце у јаслицама, здравственим и социјалним установама експериментисао сам са варијантом универзалног поучавања француског професора Josepha Jacotota⁵⁾ које се заснива на импровизацији. Студенти импровизују одређену лекцију као монолог, у пару или групно стварајући повремено мизансцен и кореографију на путу (са)знања. Други корак је био да на колоквијумима импровизују на задате теме (без мизансцена). На овај начин већ традиционално “бубање” студената третирао сам као (не)намерну грешку.

Предавања и истраживања са студентима инспирисала су ме да применим импро театр у раду на представи *Хајдук у Београду* Градимира Стојковића. (Не)заинтересованост данашњих ученика и студената за читање инспирисало ме је да напишем есеј “Постоји ли криза читања”, који се затим развио у сценско истраживање на представи *Књига* Зорана Живковића у Шабачком позоришту. Једном речју свој рад на Високој школи у Кикинди доживљавам као педагошки лабораторијум који производи нове предмете, теоријске текстове, радионице и представе.

ЛИТЕРАТУРА

- Јочић Анђелија, Дилкић Милош, Бојана Шкорц, Деспотовић Ивана, Мађарев Милан, Милосављевић Сунчица, Сабљић Мина, Правдић Иван, Миливојевић-Мађарев Марина, Туцаков Смиљана, Милојевић Наташа, Стојановић Јелена, Рајшић Зоран и Суботић Дубравка, *Водич кроз креативни драмски процес*, Базаарт, Београд, 2013.
- Мађарев Милан, *Креативна драма у Шкозоришту*, Мост Арт, Земун, 2009.
- Мађарев Милан, *Театар покрећа Јожефа Нађа*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2011.
- Rancière Jacques, *Učitelj neznanica*, Multimedijalni institut, Zagreb, ožujak 2010.
- Зборник радова *Моћности смисленог живљења у децем вршићу*, приредио др Исидор Граорац, Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад, 2012.

5) Vidi Jacques Rancière, *Učitelj neznanica*, Multimedijalni institut, Zagreb, ožujak, 2010, 25.

Забележила > Соња Ћирић

Интервју: Слободан Бештић, глумац

Учење, васпитавање, исцељивање...

У животу Слободана Бештића одувек су били драма и образовање: глумио је у основној школи, у “Шкозоришту” се учио креативном изражавању и мишљењу кроз уметност, у Дому пионира креативној глуми, у омладинском театру “Лево” дружењу кроз уметност, на Факултету драмских уметности студирао је глуму, то знање примењивао је у позориштима Југословенском драмском и Народном, а онедавно у Шаушпилхаус театру у Диселдорфу, у међувремену се усавршавао у театру лабораторији Еуђенија Барбе, на семинарима бую плеса, учио је но и кабуки театар, технике савременог плеса, усавршавао се у области драме у образовању у Бирмингему и Мостару, предавао је глуму и сценски покрет на Факултету драмских уметности, на БК Академији, на Факултету драмских уметности на Цетињу, на Умјетничкој академији у Осијеку, основао је независни театар СВАН, био је у тиму за уметничке предмете при српском Министарству просвете, један је од оснивача Центра за драму у едукацији и уметности – Цедеума... С разлогом важи за једног од ретких наших глумаца који се непрестано усавршава и који то своје уметничко знање примењује у педагогији.

О свом искуству спајања драме и образовања, о улози позоришта у едукацији, о усавршавању у Бирмингему и Мостару, о Цедеуму, прича с пуно емоција, готово у једном даху.

ТРАДИЦИЈА: Позориште је могуће лако укључити у образовање и васпитање, зато што осим драме обухвата и музику и уметност, и зато што је интерактивно, подразумева комуникацију, захтева од учесника да прођу кроз креативни процес. Све је то едукативно. Конкретно, рецимо тинејџерима, позориште помаже да науче вештину комуникације, или нешто о теми о којој говори представа.

Ми смо имали богату традицију у примени драме у образовању, још у време Београда мог детињства – крај седамдесетих па до почетка деведесетих. Тада сам имао прилику да бирам између многих модела рада: драмске секције у школама у којима се радило за приредбе, што ми као облик рада није било занимљиво, а што је први облик укључивања драме у образовање и васпитање. Затим, имали смо прилику да се бавимо и другим обликом, у Дому пионира. Тамо смо са Зором Бокшан пролазили, између осталог, и један специјални процес. Била је то вежба да смислиш причу од три,



Слободан Бештић

тог тренутка, задате именице, неповезане, и да је исприповедаш. То смо радили пред публиком, пред децом, сваке суботе. Сећам се, ми седимо на сцени, а Зора Бокшан нам каже три именице, на пример: месец, виљушка, пруга. И, док она исприча публици о чему се ради, ми смислимо причу која мора да има почетак и крај и да буде интересантана. Кад је испричамо, нас неколико је представимо као десетоминутну драмску игру! Тада је постојало и чувено “Шкозориште” Љубице Бељански Ристић. До тада нас је у школи наставница српског учила како да говоримо правилно, да дишемо, ми смо били работи који извршавају шта им се каже. А код Љубице Бељански Ристић осетио сам шта значи кад те неко пита о стварима које те се тичу, кад имаш став према другим људима, према родитељима, школи, кад критички мислиш и кад то изразиш кроз уметнички облик. Ми смо били тинејџери, и свако од нас из “Шкозоришта” изабрао је различите путеве следећи свој став и потребе, па су нам професије сада разноврсне: педагози, психолози, глумци, редитељи, драматурзи, политички коментатори, сликари, а имамо и једног рабина. “Шкозориште” је било место где ја слободно могу да мислим и да кажем шта мислим, и да се не стидим тога што мислим зато што нико неће да ми се смеје. То је био Београд мог детињства и младости. То је био наш дух. Сад нас у Министарству просвете питају којим техникама ћемо да радимо креативну драму, а ради се о духу који треба развити код деце и младих, а не о некаквим техникама.

Затим су, у средњошколском добу, следила аматерска позоришта. Критеријуми рада тамо су били високи, требало је да играмо као професионалци само нисмо били плаћени. Истовремено, у тим позоришима је била дивла атмосфера, дружење, које је, иако ван рада, било веома поучно. Ту је могло да се попије пиво и запали цигарета, док се разговара о суштинским стварима које су нама битне, и о којима смо слободни да имамо критички став. Све ово до сад је други аспект како позориште може да учествује у образовању.

МОСТАР: Трећи аспект код нас још увек није много познат, драма у едукацији, а у свету јесте. Драма у едукацији значи да се драмске технике користе у процесу предавања школских предмета. То је у Енглеској развијено као посебна вештина, постоје школе за то, а ми смо то учили у Мостару у сарадњи са Енглезима као зимску и летњу школу Дrame у образовању, Пакс пројекат, од 1998. до 2000. године.

У Мостар сам дошао са искуствима у овој теми које сам стекао захваљући Љубици Бељански Ристић и Зори Бокшан, али нисам знао тај енглески модел. Касније се испоставило да је мени, као глумцу, био драгоцен зато што је настао из драме и везан је за извођење и за креативни процес кроз драму.

Ову нашу школу водио је Мостарски центар за драму у едукацији, а Енглези су финансирани као Пакс пројекат за три народа која су била у рату, Србе, Хрвате и Бошњаке.

Радили смо примењујући драмске технике на тему исцељивања. Сви ми дошли смо са различитим погледима и искуствима из рата, драматичним, можда и са неким скривеним љутњама једни према другима, страховима – јао, сад ће нама Срби, до јуче су нас бомбардовали а сад су с нама – све је то лебдело у ваздуху. Међутим, успели смо да се спојимо. Кроз уметнички процес стављени смо у улогу градитеља будућности који су се окупили да човечанству будућности дарују неке дарове својих искуства, својих успомена. Сви смо у Мостар донели један драги предмет и да током рада испричамо личну причу зашто је тај предмет битан и зашто мислимо да је тај предмет темељ будућности. Донели смо књиге, дневнике, свеске, и одједном, док смо објашњавали вредност тих предмета, свако од нас се отворио као личност. Било је то много дубље него да смо имали обичну психолошку радионицу. Значи да је на драмском нивоу, кроз игру, кроз уметност дошло до катарзе. Наше приче биле су базиране на фиктивном плану, на грчкој митологији. Ми смо је транспоновали у фиктивну реалност где је свако могао да

се отвара колико му је пријатно и да безбедно помера границе исповедног дела зато што је сакривен иза лика из грчке митологије кроз који говори. Реални рат се није помињао. Било је то дивно, катарзично искуство. Имали смо срећу да радимо са наставницима из Босне. Једна се представљала по надимку Муња, обична жена из народа, депресивна, али са огромном душевном топлином, спонтаношћу, ширином душе. Она је проживела доста лошег током рата од српске стране, али ни у емоцији ни у свести није се осећао било какав негативан однос према нама или према Србима уопште. Радила је са Игором Добричићем, он је тада управо завршио драматургију у Београду. Он је млад момак, а она је већ у пензији, и с обзиром да је у његовој групи, она мора да ради онако како он режира. Он је пун идеја о Артуру Кларку, о космичком погледу на рат, а она не може пола да разуме од онога што он хоће. Међутим, он је успео да уз помоћ уметности, кроз креативни начин размишљања, интегрише њену причу и да је почне из свемира: како се планета Земља... Сећам се, она је седела испред једног огледала и причала причу како је преживела рат. Било је потресно. Ту сам ја открио колико технике које смо учили код Љубице у овом конкетсту имају енормну моћ деловања на нивоу исцељења.

БИРМИНГЕМ: То је била летња школа, јула 1999. године, примена драмских процеса у процесу интерактивне наставе, на Универзитету у Бирмингему у Енглеској. Позвали су нас зато што смо, захваљујући Љубици Бељански Ристић, сарађивали са Европским фондом за културу, слали смо им пројекте, стручне евалуације, представе, и изненадили их својим резултатима, па су нас позвали у Бирмингем. То је била велика потврда нама.

Усавршавање је било намењено за особе које раде са младима и децом. Учили смо технике класификоване по моделима како се може испричати прича из угла посматрача, учесника, хроничара који се сећа, или било ког другог угла. Учесницима су додељиване

одређене улоге, па ја у некој причи говорим и понашам се како би та особа говорила. Међу учесницима је била девојка, Гркиња, која је радила дипломски о Индијанцима, радила је серију радионица за америчку школску децу у областима где су постојали проблеми са Индијанцима. Бавила се причом о девојчици која је из неког индијанског села отишла у школу за белце. Из њеног дневника сазнало се да је тамо нису прихватили. Кад се вратила у своје место, одбацили су је и Индијанци. Нашла се између два света. Од те приче, Гркиња је правила свој магистарски рад, а учесници радионице били су у улози новинара који истражује догађај од пре сто година, час у улози историчара, географа или неког другог стручњака, становника села у коме живе белци, до Индијанаца. Пролази се кроз причу помоћу драмског процеса – то је енглески модел. Пролази се кроз више аспеката, па се тако учиш да критички мислиш, да уђеш у различите улоге и да разумеш свачији аспект. Тамо сам упознао људе који су дошли из Белфаста, момци од тридесетак година, изгледају као боксери. Раде у Белфасту са тешким делнквентима, са људима који су супротстављени као што су били Албанци и Срби у Приштини кад је био најстрашнији конфликт. Раде са тинејџерима који им причају своје приче тако што почну да играју кореографију својих туча и да репују и кроз то причају једну тешку личну потресну причу која је едукативна, али не зато што се они декларишу да не ваља ратовати, него зато што причају лична искуства. То има катарзично дејство. Тај енглески модел подразумева процес који је битнији од самог резултата: није циљ да глуме, него да могу себе да презентују, да науче нешто о себи и да формулишу своје ставове и да умеју да их одбране.

ЦЕДЕУМ: Једна група људи, промотера иновативне, интерактивне и креативне праксе у области позоришта и образовања, основала је 1999. године Цедеум, Центар за драму и едукацију у уметности. Радиле смо програме са децом и одраслима и едукативне семинаре. Много људи прошло је кроз наше радионице и основа-

ло своје. Сарађивали смо са Министарством културе, са Аситежом, Идеом – Међународном асоцијацијом за драму/позориште и образовање.

Из сарадње са Европском фондацијом за културу настао је пројекат Игром против насиља. Љубица Бељански Ристић, односно Центар за културу Стари град, као носиоци пројекта, позвали су велики број уметника, радили смо годинама. Одатле је настала и моја позоришна група СВАН. У трећој фази пројекта Игром против насиља, Сван театар радио је са групом тинејџера из београдских средњих школа. Бирао сам их по гимназијама, младе који никад нису били у сличним програмима. Тема је била – њихов доживљај деведесетих. Причали су о свом искуству. Једна девојка је, на пример, била сведок када јој се другар разнео бомбом кашикаром у земунској гимназији. Радили смо шест месеци. Осетио сам да су довољно зрели, да су схватили шта хоће да поруче свету и да то могу да бране, па су после представе разговарали са публиком. У представи је било сцена насиља, снова, свакодневних искустава, разних прича. Рецимо, како се забављају: петак је увече, два момка на Славији испред киоска жицкају за пиво, то им је излазак, и прилазе им две девојке али њих двојица у њима не виде девојке, већ неког од кога могу да жицкају, на шта им се девојке прикључе са својим флашама пива које су лакше ижицкале. И сви буље у тачку, ћуте и пију пиво. У публици су били наставници, родитељи, одрасли. Једна бакица их је, на пример, питала: Децо, ви сте тако мрачни, па где је ту љубав? Она као да није била из овог, из реалног света, она је имала своје идеје каква младост треба да буде. У разговору после представе група је имала став којим је успела одраслима да покаже каква би њихова едукација требало да буде. Радећи са њима открио сам и теорију и праксу енглеског модела. Причањем бајке, фикције, радом у замишљеним околностима учесници сами одређују до које мере ће се лично и психолошки откривати.

ЗАКОН: Једно време после 5. октобра покушавали смо да се уведе драма у едукацију и да се промени начин преношења знања. Међу тимовима стручњака био је тим задужен за драму у едукацији, у коме сам радио и ја. Писали смо програме, радили са наставницима, и успели да урадимо програм за основну школу. Најотворенији су били наставници до четвртог и до осмог разреда. Кад смо дошли до професора средње школе, наишли смо на зид. Говорили су нам: шта имате ви мене сад да учите како ја да предајем своју област, шта ви знате о физици и математици – ви сте глумац, шта ви знате о настави, то је лепо што нам предлагате али то не може да се примени на часу. А знао сам да нису у праву, једном сам деци у другом основне одржао предавање о троугловима помоћу креативне драме: направио сам великог змаја са крљуштима у облику троуглова. Сви смо поседали на под, направила се радионичарска атмосфера, ја сам почео да им причам причу, и да их укључујем, они су почели да цртају троуглове и да кроз причу говоре о њиховим особинама. Значи, није тачно да је креативна драма непримењива на математику! У уџбеницима из Дrame у едукацији постоји велики избор модела радионица из књижевности, историје, физике, филозофије, који су у пракси проверени и јасно презентовани, а за њихову примену треба само мало добре воље и ништа више. Онда је смењена власт, дошла је нова министарка, нас је укинула преко ноћи а и Дарвина преко ноћи па је направила светску бруку. Љубица Бељански Ристић је касније покушавала да опет анимира Министарство и у неким пројектима можда и успевала. Кад хоћу да будем ироничан (то је моја мала освета за неправду) помислим: Не би ме чудило да једног дана у Министарство просвете стигне следећи услов за улазак у Унију: Европска регулација о реформи образовања коју су писали људи којима је Љубица Бељански Ристић била ментор или бар инспирација. То је луксуз на који ми као народ више немамо право.

Пише > др сц. Владо Крушић

Оквир за различитост

Развој савремене драмске педагогије у Хрватској

Социјални, одгојни и терапијски потенцијал драмских и казалишних активности, нарочито у раду с дјецом и младима, постао је у Хрватској препознатљив тијеком и непосредно након посљедњих ратних збивања на овим просторима, кад је један број стручњака и професионалних удруга које дјелују у подручју психосоцијалне помоћи и терапије, често потпомогнут од стране међународних хуманитарних удруга и установа, покренуо пројекте подршке разним ратом угроженим скупинама у ратним подручјима, избјегличким центрима, прогнаничким насељима, у школама и другим окружјима и заједницама погођенима ратом и његовим посљедицама. Ова освијештеност о психосоцијалној и одгојној вриједности драмског и казалишног рада, снажно потакнута непосредном болном стварношћу, могла се, међутим, обликовати захваљујући у великој мјери претходном стваралачком драмском раду с дјецом и младежи који се у Хрватској од 1960-их па све до ратова 1990-их суставно његовао и поступно развијао кроз школске смотре и сусрете те кроз дјеловање неколико дјечјих и омладинских драмских студија који су у том раздобљу били жаришта *дјечјеј сценској стваралаштва*, како се то тада називало. Отуда произлази и тадашњи велики ентузијазам и спремност учитеља и других просвјетних и социјалних радника, освједочених о интелектуално-емоционалним

учинцима драмске активности на младе судионике, да судјелују и додатно се едуцирају у драмским те другим креативним активностима с одгојном и/или социотерапијском сврхом. Од тог времена такођер потјече како шире прихваћање *грамскога одгоја* као опћег појма који обухваћа често врло различите видове и облике драмског и казалишног рада, тако и све веће његово уважавање као друштвено и одгојно вриједне праксе.

Снажан замах драмски одгој у Хрватској добива средином 1990-их, када је 1996, потакнут одјецима 2. конгреса Међународне удруге за драму/казалиште и одгој (IDEA) одржаног у Бризбејну у Аустралији годину дана раније, уз иницијална средства Сорошева Института Отворено друштво основан и Хрватски центар за драмски одгој (ХЦДО). Центар је одмах тих првих година, властитим снагама те уз помоћ иноземних тренера и педагога, покренуо едукативне радионице и организирао два значајна стручна савјетовања, “Могућности драмског одгојног рада у сузбијању психосоцијалних посљедица рата код дјеце и младежи” и “Могућности драмског одгојног рада с дјецом и младежи с посебним потребама”¹⁾, која су имала снажан заговарачки јавни

1) Оба савјетовања одржана су у сурадњи и у просторима Училишта Загребачког казалишта младих, прво 21. и 22. 12. 1996, а друго 19. и 20. 12. 1998.

учинак јер су посвједочила у којој мјери и с којим ентузијазмом су различите струке у подручју одгоја и образовања те психолошке и социјалне помоћи (учитељи, школски педагози, психолози, одгајатељи, рехабилитатори, социјални радници и други едукатори) пригрлиле драмски рад и сродне одгојне технике као учинковиту методу психосоцијалне помоћи и социјалне интеграције, особног раста и обликовања личности те искуственог и партиципативног учења и подучавања. Међу радионицама које је Центар тада организирао нарочито иновативном и потицајном показала се осмодневна “Љетна радионица одгојног казалишта”²⁾, одржана 1997. на чијим су се засадама у сљедећем десетљећу, у Хрватској те у Босни и Херцеговини, појавиле и прве представе овог, у простору драмске и казалишне педагогије, значајнога жанра. Темелна пак драмско-педагошка едукација мотивираних учитеља и других просвјетних дјелатника одвијала се путем радионица организованих најчешће заједнички с одгојно-образовним саставом, с којим је ХЦДО био уско повезан кроз стручно обликовање и праћење ученичких смотри литерарног, драмско сценског и новинарског стваралаштва (ЛиДраНо) којима је настављена предратна традиција школских сусрета. Радионице, обликоване као једнодневни и дводневни цјелодневни практикуми, углавном су биле намијењене овладавању основним поступцима *драмској стваралачкој ради* с дјецом (игре, вјежбе, импровизацијске технике), но доступно су у њих били укључивани, а касније и издвајани као посебни радионички програми, бројни “нови” поступци и технике пренешени претежно из англосаксонске драмско-педагошке праксе. Путем радионица у Хрватској и у иностранству али и упознавањем стручне драмско-педагошке литературе упознавали смо се, уз основе *одгојног казалишта*, с техником *водишеља/учишеља у улози и описачем стручњака*, с *форум-казалиштем* и

2) Радионица је одржана од 10. до 17. 8. 1997. у Првић Луци покрај Шибеника, под водством британских драмских педагога Roger Chamberlaina и Tag McEntegart и уз финансијску потпору организације Care International.

неким другим техникама *казалишта њошљачених* попут *живих слика (заушављених њошљачених)* те с *процесном драмом* као техником и педагошким жанром. Ово прво раздобље, прожето посвемашњим педагошким ентузијазмом и активизмом, нарочито израженим у осмишљавању и одржавању широм Хрватске бројних радионица за просвјетне раднике, доживјело је и свој крај кад је 2002, услјед промјене правила судјеловања на школским сусретима ученичког драмског стваралаштва, с којима се ХЦДО није могао сложити, “пукла” дотад чврста сурадња ХЦДО-а с тадашњим Министарством просвјете и спорта и Заводом за школство, након чега је за цијело десетљеће прекинута саставна драмско-педагошка едукација путем заједнички организованих радионица.³⁾ Врхунац, а у извјесном смислу и закључак тог раздобља, означила је појава књиге Иве Груић *Пролаз у замишљени свијет – Процесна драма или грама у настајању*,⁴⁾ у којој је ауторица, једна од суоснивачица Хрватског центра за драмски одгој, сабрала основне значајке једног од главних токова британске драмске педагогије, наиме *граме за одгој*⁵⁾, *усредошочивши се и описавши, као неку врсту свој избора њо афинишељу, њезин њавни жанр – њо процесну драму*.

Премда се у том полетном раздобљу опћег узлета сувремене драмске педагогије широм свијета чинило најважнијим научити њезине методе и бити у стању при-

3) Едукација просвјетних радника након тога се одвија кроз радионице које различите институције засебно организирају: ХЦДО их одржава на својим годишњим саборима, Министарство и Завод за школство (од 2006. Агенција за одгој и образовање) у оквиру традиционалне Школе стваралаштва “Новиградско прољеће”, од 2002. почиње дјеловати и приватни Студио Кубус у Загребу с редовитим и разноврсним драмско-педагошким радионицама, а од 2004. саставну радионичку едукацију проводи и Драмски студио Тирена у оквиру покренутог Љетног кампа у Пазину.

4) Издавач је Голден маркетинг. Загреб 2002, а књига носи поднаслов “Приручник за одгајатеље, учитеље и наставнике и све оне који се баве драмским радом с дјецом и младима”.

5) Ауторичин врло сретан пријевод енглеског назива *drama in education*, који многи говорници хрватског те других БЦХС језика, наиме они који су прошли радионице на енглеском, много мање с(п)ретно, преводје као *драма у одгоју/образовању*.

мијенити их унутар властита социокултурног окружја, већ у тој првој фази, уз стално и неупитно заговарање *грамскога одгоја* као сама по себи хуманистичког и напредног педагошког приступа, јавила се и потреба преиспитивања и процјењивања те силне грађе, у распону од најједноставнијих вјежби до сложених дидактичких и психоразвојних концепата, којом нас је свјетска драмска педагогија засигурно богато обдарила, али исто тако и дјеломично оптеретила неким својим специфичним схваћањима произашлима из посебних социокултурних и педагошких увјета у којима су се ови доминантни драмско-педагошки трендови развијали. Зашавши у сљедеће раздобље – мање притиснуто ургентним задаћама дубоко етичког педагошког дјеловања у ратној и поратној ситуацији, али зато оптерећено новим старим питањима функције и статуса одгоја и образовања у додуше тзв. мирнодопским увјетима, но зато у једном политички испарцелираном, економски раслојеном и идентитетски недореченом друштву – питања о циљевима и задаћама разбукталог драмског одгојног рада морала су се друкчије постављати и рашчлањивати, одсада у много већој мјери с обзиром на стварне институционалне и кадровске увјете његова актуалног одвијања те на могућности његова суставног усађивања у формалне и неформалне облике одгоја и образовања.

Први проблем с којим смо се већ у првом раздобљу сусрели тицао се, наизглед, управо терминологије, а заправо је указивао на потребу ширег и цјеловитијег сагледавања контекста у којем се неки назив јавља или не јавља, које значење носи те како и зашто функционира на одређени начин. Развијајући се у изразито мултидисциплинарном простору нужно флукутирајућих и стапајућих граница савремена теорија и методика драмске педагогије обликовала је своје концепте и своје специфично називље у правилу на начин својеврсна метаговора карактеристичног за различита, језично и културно детерминирана, жаришта и окружја. Опсегом најмоћније и медијски најутјечајније окружје јест дакако оно англосаксонско чија је надмоћ, међутим, била и јест извором становитих фрустрација

у другим драмско-педагошким срединама које су свој теоријско-практички дискурс и стручно називље обликовале ослањајући се првенствено на казалишне одн. педагошке традиције властитих националних или шире регионалних култура.⁶⁾

Понукани уоченим контекстуалним и концептуалним разликама међу окружјима и значењима за једну од најважнијих задаћа наметнула нам се потреба препознати феномене и концепте које налазимо у заједничком и термилошки испреплетеном подручју драмског и/или казалишног одгоја, уочити њихове разлике одн. подударности те, у контексту властите театролошке и педагошке традиције и теорије, одредити појмове, појаве и подручја којима се бавимо. У таквом настојању да наше дјеловање у властиту културалном и педагошком окружју учинимо препознатљивим, разумљивим и што мање изложено погрешним схваћањима (увјетованима понајвише “аустроугарском” традицијом схваћања и вредновања казалишта и његова социокултурног одн. “просвјетног” послања) определијели смо се за неке појмове као кључне – *грамски* и *казалишни одгој*, *грамска педагогија*, *грама за одгој*, *одгојно казалиште* и сл. – свјесни да нека међусобна значењска преклапања напросто не можемо нити требамо избјежавати, јер придоносе стваралачком и педагошком потенцијалу подручја којим се бавимо, али да главне појмове и концепте требамо схватити и одредити најприје према њиховој специфичности управо зато да бисмо разумјели начине њихова узајамног одношења и испреплитања. Ово је било важно учинити и стога да бисмо могли сагледати све

6) На француском, а слично је и с талијанским, будући да појам *грама* подразумева само књижевни род одн. казалишни жанр, за савремени драмски одгој користе се сложеннице *théâtre-éducation* и *arts de la scène-éducation*, а тек онедавно понегдје налазимо и израз *pédagogie dramatique*. У Њемачкој за драмску педагогију и поље које покрива користи се назив *казалишна педагогија (Theaterpädagogik)*, што јасно говори да се феномен казалишта схваћа друкчије него у англосаксонском окружју, премда се термином у потпуности подразумева и значење које енглеском покрива израз *drama-in-education*. У Низо-земској се пак прави јасна разлика између *грамске педагогије као одгојно-образовне методе у школској настави* и *казалишне педагогије као облика подучавања казалишних знања и вјештина*.

облике драмског/казалишног одгојног рада који у нас данас постоје и чијем је промицању и развијању посећена дјелатност ХЦДО-а те, на темељу таква увида, одредити правце и циљеве нашег дјеловања. Имајући у виду разноврсност активности у подручју драмског/казалишног одгојног рада наше циљеве нисмо одређивали као некакву јединствену мисију и сврху, него као могуће и дохватљиве учинке у појединим дијеловима и разнама дјелатности којом се бавимо. Наше смо задаће стога примјерили неким конкретним могућностима и потребама драмског и казалишног одгојног рада, од којих је (и данданас) најраширенији *грамски огн. казалишни стваралачки рад* дјецe и младежи у школским драмским дружинама те у драмским студијима (чији се број повећао у посљедњих десетак година), док *примјена драмских посмјуака и активности као наставне методе* представља мање раширен облик активности. И један и други облик рада настојали смо стручно подупирати и развијати, с једне стране као и до тада, наиме, путем радионица у оквиру наших годишњих сабора или у организацији других установа, при чему су водитељи радионица били углавном наши чланови. Радионичка подука намијењена активним просвјетним радницима у овом је раздобљу била надопуњена и другим облицима и разнама практичне драмско-педагошке едукације. На хрватским педагошким академијама, као и у средњим и високошколским учитељским школама широм бивше заједничке државе, традиционално је постојао предмет насловљен “луткарство и сценска култура” (или сличног назива) намијењен углавном студентима предшколског одгоја. Такођер, колегији сличног наслова и садржаја (с “луткарством” или без њега) одржавани су и на другим високошколским учитељским студијима (у Осијеку, Ријеци, Задру, Пули) намијењени првенствено стјецању додатних знања из сценске културе и стваралаштва за дјецу и са дјецом. Доласком Иве Груић 1993. године на тадашњу загребачку Педагошку академију овај предмет поступно прераста у колегиј намијењен драмско-педагошкој едукацији не само предшколских одгајатеља него и разредних учитеља те предметних



FORUM-KAZALIŠTE U ŠKOLI, Загреб 2013.

наставника. Затим, од 1999. на Студију социјалног рада Правног факултета у Загребу постоји колегиј драмско-педагошке едукације намијењен будућим социјалним радницима, у чијем су обликовању првих година судјеловали наши чланови. На Педагошкој академији у Петрињи од 2001. у оквиру “методике наставе хрватског језика и књижевности” ангажирају се повремено вањски сурадници за драмско-педагошку едукацију студената, будућих учитеља разредне и предметне наставе. Исто градиво предавао сам у неколико наврата између 2003. и 2010. и студентима кроатистике на загребачком Филозофском факултету као методички колегиј под насловом “драмски израз у настави хрватског језика и књижевности”. Уз (драгоцјену) изнимку едукације будућих социјалних радника, овај ангажман усмјерен првенствено на будуће разредне учитеље и наставнике хрватског језика и књижевности био је сасвим у складу с доминантном праксом у којој драмски/казалишни стваралачки рад с ученицима углавном воде управо споменуте учитељске професије. Године 2007, пак, спајањем учитељских студија у Загребу, Петрињи и Чаковцу у јединствени Учитељски факултет Свеучилишта у Загребу с одсјецима у Чаковцу и Петрињи,

створене су претпоставке за суставније програмирање драмско-педагошке едукације будућих учитеља, као и за јасније одређивање драмскога одгоја и педагогије не само као дидактичког приступа и методике него и као посебног педагошког поља које се може – и треба – истраживати, анализирати и његовати.

Тијеком првог десетљећа новог миленија, већ споменух, порастао је и број дјечјих драмских одн. казалишних студија. Уз већ традиционално постојеће установе попут Училишта Загребачког казалишта младих, Драмског студија сплитског Градског казалишта младих или Омладинског студија Градског казалишта Карловац, да споменем само најпознатије, при центрима за културу и градским казалиштима те као грађанске удруге и приватне дјелатности основано је преко двадесет студија широм Хрватске, док капацитети отприје постојећих жаришта таква рада често постају недостатни за пријем свих заинтересираних. У свим тим установама, чије похађање полазници плаћају, главни циљ рада јест потицање и развијање драмског одн. казалишног (и то претежито глумачког) стваралаштва дјеце и младежи.

У овом, увјетно речено другом, раздобљу дјеловања ХЦДО-а те ширења и обликовања сувремене драмско-педагошке праксе у Хрватској наведени облици практичне едукације добили су и своју важну надопуну издавањем низа књига стручне драмско-педагошке литературе у оквиру Библиотеке драмског одгоја, покренуте 2005. године. Објављене књиге преведене су или изворно писане с изричитом намјером да буду практични приручници у свакодневном раду учитељима, водитељима драмских и социјализацијских скупина, педагозима драмских и казалишних студија те друштвеним активистима.⁷⁾ Уз негдје више, а другдје мање исцрпна тео-

7) У Библиотеци драмског одгоја досад су објављене књиге: Scher, Anna – Verrall, Charles. *100+ идеја за драму* (2005) и *Нових 100+ идеја за драму* (2006); *Играм се, а учим! – Драмски посматрајући у разредној настави*. Радетић-Иветић, Јадранка (ур.). (2007); *Не расправљај, истрај!* – Приручник форум-казалишта. Крушић, Владо (ур.). (2007); *Замисли, доживи, изрази – Драмске методе у настави хрватској јези-*

ријска објашњења и (по потреби) унесене дефиниције, све књиге обилују описима игара, вјежби, поступака и техника прикладних за примјену у циљаним контекстима – студијском, одгојно-образовном, социјализацијско-терапијском и активистичком – а неке садрже и низ примјера драмског/казалишног рада у примјереним контекстима (обrade наставних јединица, припрема школске представе, форум-представе у школи и у акцијама удруга цивилног друштва, рад са социјализацијским и терапијским скупинама и сл.).

Овај практично усмјерени активизам није, међутим, био лишен и неких опћих питања која, овисно о појединој земљи, на различите начине оптерећују цјелокупно подручје сувремене драмске педагогије. Једно од њих је и питање: на који начин би драмски одгој ваљало усадити у одгојно-образовни сустав – као наставни предмет, као изваннаставну (или чак изваншколску) активност или као дидактичку методу примјењиву у различитим одгојно-образовним подручјима, пољима и предметима? Други велики проблем (не питање!), који се појавио у овом раздобљу “приземљења” у реалне друштвене, културалне и професионалне оквире у којима драмски одгој у Хрватској покушава живјети и развијати се, јест неоспорна концептуална и вриједносна криза сувременог драмског одгоја у свијету; нека од досад најснажнијих окружја, нпр. британско и скандинавско (Норвешка), доживљавају ограничавање и смањивање драмско-педагошких програма у школама те на учитељским студијима. Домаћи заговоратељи на тај су начин изгубили досад врло увјерљив (за транзицијску земљу попут наше) аргумент према којем драмски одгој представља значајну и дистинктивну ознаку “напредних” одгојно-образовних сустава развијених западних демократија те стога и пожељан концепт који треба усвојити ради иновирања и унапређења домаће одгојно-образовне праксе и сустава. Суочен с оваквим дилемама ХЦДО није се изричито одређивао ни за један

ка. Лугомер, Валентина (ур.). (2008); Боал, Аугусто. *Игре за глумце и не-глумце* (2009).

концепт драмскога одгоја уважавајући очиту множину његових облика, видова и разина исказивања не само у школи или одгојно-образовном саставу него и у ширем спектру друштвених и културалних подручја и појава.

Драмски одгој, точније драмска педагогија као његов методички вид, добио је, ипак, у Хрватској и своју дјеломичну формалну елаборацију унутар школског састава. Године 2010. усвојен је “Национални оквирни курикулум за предшколски одгој и образовање те опће обвезно и средњошколско образовање” као кровни документ и основа за обликовање курикулума свих нижих разина (школских, предметних). “Курикулум” је конципиран као “оквир за стјецање темељних и стручних компетенција” и “дефинирање очекиваних постигнућа ученика” у различитим одгојно-образовним подручјима међу којима и у “умјетничком подручју”, унутар којега је, уз наш допринос, по први пут као посебно умјетничко поље уписана и “драмска култура и умјетност”, и још подробније, очекивана ученичка постигнућа у том пољу. Сврха и циљеви *грамске културе и умјетности* назначени су унутар програматски одређених циљева цијелог “умјетничког подручја”,⁸⁾ а исто тако и специфични педагошки доприноси сваког поља уоквирени су заједничком платформом,⁹⁾ која се свим својим саставницама надовезује на УНЕСКО-ове “Смјернице за умјетнички одгој” настале као закључни документ 1. свјетске конференције о умјетничком одгоју одржане у Сеулу 2006. године. Из описа, пак, ученичких исхо-

8) “Одгој помоћу умјетности и за умјетност битно придоније обликовању особних те друштвених и културних увјерења и свјетоназора, стварању особнога и друштвенога, националнога и европскога културнога идентитета те стјецању универзалних хуманистичких врједноста, поштивању разлика међу људима и културама, развијању емпатије, сурадње, солидарности те особне, друштвене и културне одговорности.” (НОК; стр. 152)

9) “Умјетности у одгоју и образовању доприносе умном, осјетилном, осјећајном, друштвеном, тјелесном, духовном и креативном развоју ученика, омогућују повезивање ученичких индивидуалних знања, спознаја и искустава с другим одгојно-образовним подручјима те њихово интегрирање у шире друштвене и културне вриједносне саставе и свјетоназоре.” (Исто; стр. 152)

да, много више него из опћег описа циљева и доприноса “умјетничког подручја”, видљиво је настојање да се *грамска култура и умјетности* унутар школских и предметних курикулума препозна не само као *садржај појединих предмета*, којих је и досад била дијелом (нпр. наставе књижевности и медијске културе у оквиру наставе материјег језика и књижевности), него и као *дидактичка метода*, као *облик искуствене подучавања и учења примјенивој у различитим одгојно-образовним подручјима и за различите одгојно-образовне теме*.

Уврштење *грамске културе и умјетности* у “Национални оквирни курикулум” није, дакако, само по себи, нити одмах, унијело конкретне промјене у превладавајућу рецепцију и облике драмскога рада унутар школског састава, но можемо рећи да је у сваком случају у стању спријечити било какво априорно одбацивање могућих драмско-педагошких курикулума, или одгојно-образовних пројеката који драмско-педагошки рад имају за своју саставницу, као нечега што никакав просвјетни документ не предвиђа. Реализација исхода *грамске културе и умјетности*, како су конципирани у НОК-у, захтијева даљњи стрпљив рад на освјешћивању разноликих могућности упорабе драмског медија за одгојне сврхе, и то прије свега кроз едукацију и ширење драмске педагогије подједнако као начина потицања и развијања драмског/казалишног стваралаштва дјеце и младежи и као облика искуственог подучавања и учења. Најновији корак на том правцу, уз неке друге одгојно-образовне пројекте, јест обликовање програма специјалистичког студија драмске педагогије на загребачком Учитељском факултету, које је управо у тијелу и којим ће, надамо се, заинтересираним студентима и стручњацима сродних подручја у скорој будућности бити омогућено саставно стјецање професионалних драмско-педагошких компетенција, а тиме и образовање високостручних кадрова способних за даљње истраживање, обликовање и развијање драмске педагогије у хрватском одгојно-образовном подручју.

Пише > Едвард Бонд

Превела са енглеског > Наташа Миловић

Писмо Гају Вилијамсу, 15. април 2013.

Драги Гаје,

Извињавам се што нисам био у прилици да одговорим раније. Ускратити драму деци значи ускратити им њихово право стечено по рођењу. Када би било јасно шта драма јесте и од каквог је значаја за образовање, овако нешто било би незамисливо.

Људска бића су компликована. Да бисмо били људи морамо да помиримо потребе и жеље, ум и тело, свест и рефлексе, приватност и заједницу, стварност и машту, знање и оно што је вечно недокучиво, наслеђе и будућност, трагично и комично, прославе и жалости. Ми морамо имати контролу над садашњошћу, али од почетка покорити се рођењу, и на крају покорити се смрти – а све је то учињено у једном крчком телу, са умом склоном грешки. Ове ствари су у кобном сукобу. Потребно је разрешити их кроз одржив начин живота. Природа то не може да разреши зато што она проблеме разрешава убијањем и зато људска бића морају да превазилазе природу. Они то могу само драматизовањем себе и своје ситуације. Свако од нас мора да драматизује сопствени живот, али исто тако морамо живети у заједницама, и радећи то ми морамо драматизовати наша сопства која делимо са другима. Тако се (драматизовањем себе) ствара Култура. Очигледно је да Култура превазилази природу. Природа не нуди ниједну ствар, ни ген ни орган (чак ни мозак), који нас чине људима. Ми то сами стварамо драматизовањем супротности и поларитета које сам описао. Драма је незаобилазни приказ сукоба, но у **драми смо уједињени с другима**: ми смо драмска врста. Историјске културе постале

су идеологије које захтевају научени комформизам, а у стресним временима, покорност. Али, не можемо живети од прошлости и да бисмо остали људи, културе се морају променити. То је разлика између еволуције и историје. Драма је промена, а њена суштина је стваралаштво. Но, стваралаштво захтева слободу, и због тога нема слободе без драме. Од врхунског је значаја да се драмски процеси у животима младих не уче и негују искључиво на улици. То би водило опстанку не најјачих, већ опстанку оних најмање способних, а то су они сурови и насилни. Драма није забава – срце драме је бескомпромисни вапај за људскошћу. Деца и адолесценти могу да се суоче са тим захтевом када је он део брижног и обзирног света школе, речју део њиховог укупног образовања. Тек тада могу да се суоче са бескомпромисним класицима – и да вежбају како да живе ту бескомпромисност у драматичним проблемима свог времена.

Има нечег ироничног у садашњој претњи уклањања драме из образовног система. Конзервативна влада је напустила Филозофију Конзервативизма – напуштањем прошлости, не само као наслеђа, већ, што је много опасније, прошлости као средства да се сачува људскост за будућност. Тако нешто није могуће постићи подучавањем и само придржавањем захтева производње и бизниса – зато што они могу само да задовоље наше основне потребе. То је темељ цивилизације у којој превазилазимо наше потребе и употпуњујемо наша људска стремљења. Тржиште не омогућава све изборе који су основа демократије, то може само слобода да учини, а слободе нема без драме.

Најлепше жеље,
Едвард



Т у в е А п е л г р е н

Сцена

Разговарао > Зоран Ђерић

Интервју: Туве Апелгрен

Морате да следите своје срце

Превела > Славица Агатоновић

Финска драмска списатељица и ауторка књига за децу и омладину, која пише на шведском језику, Туве Апелгрен (Tove Appelgren) рођена је 1969. године у Або (Турку). Завршила је средњу школу у Турку, 1988. Студирала је новинарство и књижевност, а потом дипломирала позоришну режију на Позоришној академији у Хелсинкију. Од тада је радила као позоришни менаџер, редитељ и писац. Њене књиге о Веста-Линеи (Vesta-Linnéa) су преведене са шведског на фински језик, као и на велики број европских и азијских језика (укупно 14, поред осталих – на руски, пољски, француски и енглески, али и на бенгали, кинески, хинди, урду...). Од прве (*Vesta-Linnéa och Monstertamman*, 2001), до последње (*Vesta-Linnéa i månskenet*, 2013), доживеле су бројна издања. За Театар “Таимине” (Taimine) написала је и режирала са успехом комаде *Томас & Триџе*, *Олиџка & Еланге*, *Карлек Карлек!*, *Комаг шорше*, *True Love Sucks*, а сада *Tie Your Camel* за предстојећу сезону. Њене радио-драме и драме су награђиване (BBCs Newcomers Award) и

извођене у Финској и Шведској. Њен мото је: “Иако практично све може да се организује, најважније ствари у животу често нису практичне природе – морате да следите своје срце!”

Студирали сте новинарство и књижевност, а потом дипломирали позоришну режију. Када сте се заинтересовали за позориште? Шта Вас је привукло?

Не потичем из уметничке породице, али драма и сцена увек су ме привлачили снажно, мада неодређено. Као и многи други, једва да сам имала појма о томе да постоје други елементи од оних највидљивијих – глумца, али кад сам студирала књижевност на Универзитету у Хелсинкију била сам члан Студентског позоришта, па сам после конкурисала и примљена на смер за режију на Драмској академији.

Били сте директор и редитељ у Малом позоришту. О каквом је позоришту реч?

Lilla Teatern (Мало позоришта) има богату традицију, а налази се у центру Хелсинкија. За више инфор-

мација видети: <http://www.hkt.fi/lillateatern/>. Када сам ја тамо била директор, то је још увек било независно позориште. Сада је спојено с Градским позориштем Хелсинкија (Helsingfors Stadsteater).

Постављали сте своје комаде, реците нам какав је однос између писца и редитеља у таквим ситуацијама?

Постоје предности и мане када сам постављаш своје комаде. Пошто сам првенствено школовани редитељ, а тек на другом месту драмски писац и писац, било је природно да режирам оно што сам написала. Текст је био материјал за писца. Предност је што сам већ ушла у текст кад почну пробе, тај рад је, да тако кажем, већ обављен кад се сретнем с глумцима. Ма на је што се један моменат, креативни мозак, изгуби из процеса. У позоришту много различитих уметника сарађује да би се остварио заједнички циљ, тако представа постаје богата и дубока, са сложенијим фокусом. Ако су редитељ и драмски писац иста особа, једна особа мање учествује у резултату.

Можете ли нам укратко представити тематику Ваших комада?

Не пишем о некој посебној теми, али породица је увек присутна на неки начин. Или одсуство породице. Она је захвална за описивање зато што представља друштво у малом. Сад кад студирам психологију другу годину, то видим из још једног угла, који мислим да обогаћује мој уметнички рад.

Коме су намењени Ваши комади, да ли само младој публици?

Волим да пишем комаде по наруџбини, за одређене глумце и за одређену циљну групу, то је професио-

нални однос и поставља добре границе огромној слободи коју имаш кад пишеш фикцију. Пишем и режирам и за децу и за одрасле, али су ми деца и омладина специјаност – то одговара мом начину размишљања, а актуелно је и у мом свакодневном животу с мојих седморо деце. Не пишем за њих, али може да се каже да родитељство покреће дете у мени и питања која су важна младима. Пишем само за себе, потпуно себично, као и сви уметници. Истражујем стварност на начин који ми мој таленат дозвољава.

Да ли сте режирали и друге ауторе?

Наравно, посебно на финском радију.

Колико су постављани Ваши комади и где?

Када сам крајем 90-тих освојила BBCs Newcomers Award у Берлину за радио драму *Краљица освете*, она је преведена и играна у многим земљама. Сем тога, неке моје представе постављене су у Финској и једна у Шведској.

Ваше књиге за децу и омладину доживеле су велики успех. Превођене су на велики број европских и азијских језика. У каквој су вези са Вашим позоришним комадима? Да ли сте поставили на сцену неку од Ваших књига за децу? Ако јесте, какав је био пријем тих представа?

Нисам драматизовала своје књиге, али постоји представа о Веста-Линеи која се зове *Чувај се лосова, Вестиа-Линеа!* То је представа за целу породицу, у којој Веста-Линеа с братом решава породичну мистерију. У овој посебно написаној причи постоји и дух. Представа је добила сјајне критике и постављена је у Васи и Хелсинкију.

Туве Апелгрэн, фото: Оскар Силен



Туне Апелгрен

True love sucks

Представа за младе

Са шведског превела > Славица Агатоновић

Лица:

Јанина

Бетина

Јаке

Бјена

Играју два глумца

(Јанина дојрчава код Бетине која њлаче њокривши лице рукама.)

ЈАНИНА: Бетина! Шта ти је, шта ти је? Шта се десило? Зашто ниси била у школи? Је ли ово опет још једна од твојих драма?

БЕТИНА: Одлази.

ЈАНИНА: Па, кажи сад шта је?

(Бетина њолега ѡре очима ѡанге од суза и шминке.)

ЈАНИНА: Молим те... Аксу је питао за тебе у школи...

(Бетина ѡјетѡ ѡочиње да ѡмиздри.)

ЈАНИНА: Кажи сад шта је. Иначе... иначе ћу да кажем тати да ми је ипак тешко да живим с тобом и мамом, да сам покушала, али да сам несрећна због тога... Трепнућу мало као Бамби... *(ѡреѡвара се да ѡлаче)*... и онда ће добити такву грижу савести што је оставио маму, иако је тотални алкос, да ћемо се одселити одавде и онда више немаш бонус сестру! Је л' чујеш! Нема више бонус сестре, нема више пластичне сестре! Имаш само маму сломљеног срца.

БЕТИНА: Не смеш да се одселиш.

ЈАНИНА: Причај онда.

БЕТИНА: То је било у суботу...

ЈАНИНА: Да? На журци?

БЕТИНА: Мрзећеш ме...

ЈАНИНА: Не, нећу. Шта се десило?

БЕТИНА: Упропастила сам себи живот!

ЈАНИНА: Ниси...

БЕТИНА: Дааааааа...

ЈАКЕ: Колико дуго мислиш да чуваш тајну? Можемо ли да пређемо на ствар?

БЈЕНА: Па мислим да може још мало да се развуче. У, је, ал ме ово труње у очима пече, имаш ли оне туфере?

ЈАКЕ: Да ли је то стварно труње? Тако изгледа.

БЈЕНА: Наравно да није. То су... супер-екстра-мега-тур-боблоу-фибр-филмстар-фолсис. Водоотпорне. Срање. Ово не може да се скине.

ЈАКЕ: Имам терпентина у колима.

БЈЕНА: Можемо да наставимо?

ЈАКЕ: Не знам да ли ми је ово баш уверљиво. Да ли имамо нешто да кажемо младима?

БЈЕНА: Наравно да јесте. Наравно да имамо. То је позориште! То је игра.

ЈАКЕ: Али ти немаш шеснаест. И ниси девојчица.

БЈЕНА: Али, ја сам професионални глумац. Могу уверљиво да глумим правог хрчка.

ЈАКЕ: Можда панду. Ако ћемо да правимо представу мораш барем да се обријеш. Подвлачим границу код шеснаестогодишњакиње с длакама по лицу, ту ми се некако губи илузија.

БЈЕНА: Да, да... ниси ни ти нека риба. И кô даска си. Немој толико да кењаш, ради.

ЈАКЕ: А шта је то? Шта то пијеш, јеси нормалан?

БЈЕНА: Феникс! Помаже код мршављења¹⁾.

ЈАКЕ: Дај овамо.

БЈЕНА: Шта?

ЈАКЕ: Дај овамо, хоћу да помиришем.

БЈЕНА: То је Феникс!

ЈАКЕ: Хоћу да помиришем твој Феникс! САД!

БЈЕНА: Хоћеш да помиришеш мој Феникс?

ЈАКЕ: Да, сад, одмах!

БЈЕНА: Шећеру, стварно хоћеш да помиришеш мој Феникс?

ЈАКЕ: Да.

БЈЕНА: Али ја кажем не.

.....
1) У оригиналу на финском: Auttaa painon hallinnassa.

ЈАКЕ: Бјена.

БЈЕНА: Ја немам шеснаест и ти ми ниси кева. Мада баш личиш на њу. То је нешто с фризуром? Идете код истог фризера?

ЈАКЕ: Не морам да радим с неким ко не долази трезан на радно место.

БЈЕНА: Ау, нисам трезан?

ЈАКЕ: Сви знају да си имао проблема.

БЈЕНА: Тако значи.

ЈАКЕ: С пићем. Људи причају.

БЈЕНА: Не треба да верујеш у све што људи причају, Јаке.

ЈАКЕ: То је такав клише, Бјено. “Ја немам проблема с пићем”. Сигурно си почео већ у четрнаестој и шикао пиво у неком жбуну у парку. Зар не? Зар не? И што раније почнеш, лакше постанеш зависник, од свега, и од других дрога, стварно је тако, то показује статистика. Осим што спаљујеш своје детињасте мождане ћелије и једноставно постајеш глупљи. Лошији у школи. Је ли и пушиш?

БЈЕНА: Не, не пушим. Никад нисам ни пробао.

ЈАКЕ: Јер, видиш, и то је занимљиво; знаш ли да скоро деведесет посто алкоса пуши? Мислим да је то фасцинантно. Сви пушачи нису алкоси, али сви алкоси су пушачи. Али ти значи не пушиш? Јеси сигуран? Нимало?

БЈЕНА: Боже, како звоцаш. Не, не пушим. Нимало.

ЈАНИНА: Сабери се сад и испричај.

(Пришиска њерику.)

БЈЕНА: Шта? Ахаа, океј.

БЕТИНА: Знаш, одрасли и лекари, и они звоцају да не треба пити алкохол, не треба пушити, нити имати секс пре, типа, тридесете?

ЈАНИНА: Да?

БЕТИНА: Тако је... *(ионово цмиздри)*... потпуно су у праву!

ЈАНИНА: Шта то причаш?

БЕТИНА: То су глупости. Чисто срање.

ЈАНИНА: Шта си урадила, Бетина? Да ли треба да разговараш с неким одраслим...

БЕТИНА: Знала сам.

ЈАНИНА: Шта?

БЕТИНА: “Да ли треба да разговараш с неким одраслим” – блаблабла-трућтрућ... Иди негде другде и буди савршена, госпођице Фантастична!

ЈАНИНА: Значи и пила си и кресла си се? Шта си још радила? Је ли опет неко добио хашиш од “доброг” старијег брата? Па обећале смо једна другој...

БЕТИНА: Ето, баш си таква! Ако теби није лепо, онда и ником другом не треба да буде! Каква си ти секташица? True love waits?! True love sucks, могу да ти кажем! И ово нема никакве везе с хашишем. Мислиш да сам глупа?

ЈАНИНА: Нисам ти ја кева, Бетина. Престани да вичеш на мене.

БЕТИНА: Куд си кренула?

ЈАНИНА: На тренинг. Као што знаш, средом тренирам клинке.

БЕТИНА: Само иди, само иди!

ЈАНИНА: Среди се.

БЈЕНА: Да ли је сад ово превише о алкохолу?

ЈАКЕ: Шта сад значи “превише”? Држава зарађује две милијарде пореза годишње и даје око седам милијарди на штетно деловање алкохола. Капираш! Пет милијарди само на штету у вези са алкохолом, твоје, моје паре од пореза наших родитеља. И онда држава смањује порез на жестока пића. Смањује! Кад смо већ пет милијарди у минусу? Две улазе, СЕДАМ излази! Да ли знаш колико је нула у једној милијарди? Девет! Али шта је клинце брига за то, они ипак шикају.

БЈЕНА: Не сви. Не они зрелији и бистрији. Само несигурни и стидљиви. Мене не брине толико потрошња алкохола.

ЈАКЕ: Да, тако је, схватили смо. Али већина њих је несигурна и стидљива кад су тинејџери. Ако су то једине прилике кад се осећаш природно, или чак помало кул, онда то остаје и после кад одрастеш. Постанеш помало као Супермен, кад уђеш у телефонску говорницу, тј. отвориш флашу, онда највећи штребер постане суперхерој. Али само у сопственим очима и само док се не ушора.

ЈАНИНА: Мама.

ХЕИДИ (*Страшно њијана*): Јанина! Баш супер што си дошла у госте, лепа! Требало је прво да назовеш, сад немам чиме да те почастим. И, јој, на шта ми коса личи, мало сам дремнула, а ја никад не спавам дању...

ЈАНИНА: Ма, у реду је, ништа не треба. Само сам свратила на кратко, треба да тренирам клинке.

ХЕИДИ: Је ли ти тешко код тате?

ЈАНИНА: Јок, скроз је у реду. Бетина је добра.

ХЕИДИ: Па можеш мами да испричаш, љубави.

ЈАНИНА: Али истина је, сасвим је добро.

ХЕИДИ: Али мама итекако разуме како је кад мораш да живиш с маћехом и њеном ћерком. Ти си као Пељеуга. Можеш овде да се доселиш, Јанина!

ЈАНИНА: Знаш да не могу.

ХЕИДИ: Досели се код маме, злато моје. Иди од тате и оне страшне вештице! Дај да ти видим руке?

ЈАНИНА: Руке су ми сасвим уреду.

ХЕИДИ: Сад ћеш опет да добијеш онај екцем, Јанина.

ЈАНИНА: Немам никакв екцем! Можда су ми мало суве руке. Бетини ништа не фали... ни мојој маћехи.

ХЕИДИ: Она је проста! Купује у Сокоу, ваљда не сме ни да уђе у Стокманс. Сви причају о томе, како се

тата спустио испод свог нивоа. Ружна и јефтина! Немој никад да заборавиш ко си, Јанина! Мораш да мажеш руке. Немој да идеш!

ЈАНИНА: Морам. Мама...

ХЕИДИ: Нико ме не воли!

ЈАНИНА: Ја те волим. Али сад морам да идем.

ЈАНИНА (*Хвања Бетину за крајну*): Ти. Не смеш. Да. Пијеш!

БЕТИНА: Прекини.

ЈАНИНА: Убићу те ако ћеш да постанеш као твоја кева, је ли чујеш! Не смеш да пијеш! Превише си фина за то, превише добра, и готивна, и слатка, и бистра. Она све уништава и никад неће бити боље. Волела бих да је мртва.

БЕТИНА: Не смеш тако да кажеш за своју маму.

ЈАНИНА: Мислиш да ја то не знам. Али она као да је већ мртва. Она више чак није она. Алкохол ју је потпуно појео.

БЕТИНА: Не постану сви који пију алкохоличари.

ЈАНИНА: Да, знам. Али ако си млад кад почнеш...

БЕТИНА: ...ризик је много већи, знам! Утиче на мозак на дуге стазе. Знам.

ЈАНИНА: Због мене, молим те, молим те, Бетина, сачекај док не напуниш 18. Молим те.

БЕТИНА: Не смем ни да се дрогирам?

БЈЕНА: Тамо где сам ја одрастао није било баш пуно дрога.

ЈАКЕ: Значи преостајало ти је шикање пива у парку, знао сам.

БЈЕНА: Одррастао сам на селу. Мислим, стварно далеко, далеко на селу.

ЈАКЕ: Па не баш тако далеко да није било пива.

БЈЕНА: Ти немаш појма како је одрастати у малом месту. Мрзео сам сваки секунд. Али мама:

Дорита преко телефона пријатељици.

Знаш, ја само пустим децу напоље и они се цео дан нечим занимају, једва их видим. Тако је креативно живети на селу! Има толико дрвећа за пењање. Хеиди, колико ћете још да останете тамо у издувним гасовима? Доселите се овамо у чисту природу. Па можете да купите онакву монтажну кућу, знаш, онакву Лундбиккућу или како се већ зову. Донесу је камионом из два дела и онда можеш да се уселиш истог дана. Изграђена је у фабрици. Да, па ми додуше живимо у кући од балвана, али зар није невероватно феноменално? У Лундбиккућу се уселите истог дана! И онда само избациш децу у двориште.

БЈЕНА (*Као шинејџер*): Мама! Нећу да се играм напољу! Нећу уопште да се играм! Не волим дрвеће.

ДОРИТА: Не можеш тако да кажеш. Сви воле дрвеће. И у природи ја тако СУПЕР! Иди, направи нешто од дрвета. У гаражи. Али немој да се испрљаш, управо сам усисала.

БЈЕНА: Шта?

ДОРИТА: Или узми неке шишарке и залепи их... на неки... на неки супер начин! Буди мало креативан!

БЈЕНА: Имам четрнаест година! И нисам ретардиран.

ЈАКЕ: Шта се после десило?

БЈЕНА: Кева се наљутила. И ја сам се дурио док нисам добио мопед који нисам желео. Онда сам престао да се дурим да не бих добио још гвожђурије.

ЈАКЕ: И онда си почео да шикаш?

БЈЕНА: Па није било баш тако, али стварно није било шта да се ради, ако те перверзно не занимају шишарке, као кеву, значи. Постојали су добровољни ватрогасци, пецање и тимски спортови. Прилично геј.

ЈАКЕ: Хеј...

БЈЕНА: Шта?

ЈАКЕ: Немој тако.

БЈЕНА: Шта сам рекао?

ЈАКЕ: “Прилично геј”. Није у реду. Буди мало гејфрендли. Било ко у твојој близини може да буде геј. Хомосексуалан. Или би. На пример ја. Не можеш да знаш.

БЈЕНА: Аха? Па сори. Сада схватам зашто ниси хтео да помиришеш мој Феникс. Зезам се, хеј, зезам се. Али стварно сам тако мислио. Све јебене активности биле су само за мушкарце! Ако не знаш шта је карданска осовина или ако везаних очију не знаш да очистиш карбуратор, док истовремено пуниш сачмару, онда нема ништа од тебе. Лов, пецање, фудбал, добровољни ватрогасци... И онда сауна после тога. Увек та проклета сауна с голим знојавим маторцима.

ЈАКЕ: Мушкарци који су најрадије мушкарци.

БЈЕНА: Шта сам оно рекао: геј.

ЈАКЕ: Па добровољни ватрогасци нису само за дечаке и мушкарце.

БЈЕНА: Па јесу тамо где сам ја одрастао.

ЈАКЕ: Аха. Значи село је срање, а град је најбољи.

БЈЕНА: Нисам тако рекао! Од таквог става полудим.

ЈАКЕ: Каквог става?

БЈЕНА: Мрзи ме да причам о томе.

ЈАКЕ: Знаш, то је стварно зрело понашање. “Мрзи ме да причам о томе”... Одрасти. Научи да разговараш. Буди узор!

БЈЕНА: Тебе то стварно занима?

ЈАКЕ: Рекао сам да ме занима.

БЈЕНА: Такав животни став, да постоји Један Тачан одговор на питање “Како треба да живим свој живот?”, невероватно ме... разбесни. Шта су, на пример, твоји родитељи хтели да будеш?

ЈАКЕ: Па сад, ја сам мало другачије одрастао...

БЈЕНА: Па, можеш да замислиш моју кеву.

ДОРИТА: Па ти мораш да идеш у гимназију!

БЈЕНА (*Тинејџер*): А што?

ДОРИТА: Не можеш само да блејиш овде и у мојој фамилији су сви факултетски образовани. Шта би баба рекла?

БЈЕНА: Али ни ти немаш неко образовање...

ДОРИТА: Стани, стани, младићу! Ја сам итекако студент. И економиста. Скоро!

БЈЕНА: А није ни тата...

ДОРИТА: Тата је тата и он мисли исто као ја, Лејф, разговарај с њим! Одржи му сад једно мало предавање.

ЛЕЈФ: Добро, добро.

БЈЕНА: Да.

ЛЕЈФ: Добро. Значи мислио си да не тре... да, да. Значи не.

БЈЕНА: ... у гимназију. Не. Нећу да идем у гимназију.
(*Лејф са сузама у очима њрли свој сина.*)

Бјерн. Ти си значи татино дете! Онда ћеш ти лепо у Техничку школу, хоћеш да учиш за аутомеханичара? Тата ће да плати, не мораш да бринеш. Доћићеш пежоа! Хоћеш да преузмеш радионицу?

БЈЕНА: Нећу. Боже, коју сте фрку дигли.

ЈАКЕ: И тад си почео да пијеш?

БЈЕНА: Какву то фикс-идеју имаш о пићу? Ништа не говориш о себи.

ЈАКЕ: Шта? О себи? Па... Нема баш пуно да се каже.

БЈЕНА: Да, мислио сам у ствари да у овој представи анализирамо порнографију контра сексу, али сад је испало да причамо само о пићу, Јаке. Хајде ти, Јаке, почни са својим искуствима, па ћемо онда да кренемо и да пређемо на ствар.

ЈАКЕ: Шта? Моја искуства?

БЈЕНА: Да. Твоја искуства кад је реч о порнићима и сексу.

ЈАКЕ: Порнићи експлоатишу жене, то је неравноправно и погрешно.

БЈЕНА: Аха, ти онда само имаш искуства с порнићима за педере? Ако су само мушкарци укључени онда је ок? Или има ли у томе неки аспект равноправности?

ЈАКЕ: Порнићи су лоши. Тако мама каже.

БЈЕНА: Порнићи су порнићи. Порнићи су хипернадражај. Да ли знаш шта је то?

ЈАКЕ: Не. Што не можемо да обрадимо нешто друго? Фински рат, на пример?

БЈЕНА: Ако врапцу даш циновско нојево јаје, оставиће оно своје нормалне величине и покушати да излегне оно мегајаје. Ми смо биолошки програмирани да се палимо на екстремно. Велике сисе, скупа кола, високе штикле, црвене усне, широка рамена. Да сад посегнем за клишеима. Зато порнићи делују на толико мушкараца и жена. То није ни лоше ни добро, просто је тако. Зато што смо животиње.

ЈАКЕ: Неки од нас више од осталих.

БЈЕНА: Али и ти си у праву.

ЈАКЕ: Вау. У чему?

БЈЕНА: Много порнографије уопште није добро. Наравно да би свим педофилима требало откинути муда, али и обични "порнићи" могу да буду страшно лоши. С људима, пре свега женама, које се искоришћавају, истроше и понижавају. Ја сам против тога.

ЈАКЕ: Значи ти тражиш неки *Fair trade* порно? Са свим сертификатима. Јес, јес...

БЈЕНА: Најгоре код порнића је што клинци мисле да *deep throat-action* и анални секс спадају у нормалан секуални живот! Мајко мила! Ниједна жена не жели да јој набију паламар до желуца, ниједна! Климните ако разумете. Мислим да, ако младићи и мушкарци желе такве ствари, то треба једни другима да раде, па да виде колико уживају у нагону за повраћањем. У хетеросексуланом односу је и анал-

ни секс екстреман – то може да буде сасвим готивно екстремно – али ипак – специјалитет за одрасле. Као да једеш остриге, ни то не радиш сваки дан, или сваке недеље, или чак сваке године, јеби га. Лично не волим остриге.

ЈАКЕ: Ни ја нисам баш одушевљен.

БЈЕНА: Ја сам и против проституције. Никад не бих купио секс. Осећао бих се искоришћено. И све док не можеш да представиш маму, сестру или девојку уз весело: “Ово је... Елси, моја вереница, она ради као курва. Па не, не као пословна пратња, него као права курва на улици. Да, зар није страва? И кул?” Или: “А шта ради твоја сестра ових дана?” “Иде мало на праксу као курва, да види да ли јој то лежи.” “Е, супер, а где? Надам се да ће јој бити добро и да ће остати у томе” или у име равноправности: “Ово је мој тата, он продаје и курац и буљу”, све док то није прихваћено или ок, шта год да кажу меке ките који немају ментални капацитет за зрео однос са правим женама.

ЈАКЕ: Мама је у праву! Али ипак не капирам зашто је само купац криминалац, а не проститутка.

БЈЕНА: Јеси гледао Мудисонов филм *Lilja4ever*? Зар не мислиш ипак да би је, пошто је била жртва трговине људима и силована, требало казнити због оног што је доживела?

ЈАКЕ: Не, али нису сви жртве...

БЈЕНА: Не, можда нису, али закон треба да заштити најслабије, Лиље. То нас чини људима, штитимо најслабије.

ЈАНИНА: Шта радиш? (*Бетина њрља руке влажним марамицама.*) Само морам да... оперем руке.

ЈАНИНА: Опет?

БЕТИНА: Неће да се скине... А прање руку је важно. Да не добијеш грип.

ЈАНИНА: Престани.

БЕТИНА: Морам само, још...

ЈАНИНА: Престани, кад ти кажем! Шта је с тобом?!

БЕТИНА: Ништа, само су тако одвратне... Зар ти не делује као неки осип? Морам још да перем... Дај их овамо!

ЈАНИНА: То су моје влажне марамице!

ЈАКЕ: Хеј?

БЈЕНА: Мм.

ЈАКЕ: Јеси се заглавио?

БЈЕНА: Тако сам... Не. Не могу да играм ову улогу.

ЈАКЕ: Шта? Рекао си да можеш чак и хрчка да глумиш?

БЈЕНА: Сувише ми се приближи.

ЈАКЕ: Бетина? Ова тинејџерска дроља?

БЈЕНА: Немој никад то да кажеш.

ЈАКЕ: Шта?

БЈЕНА: То што си управо рекао. Немој никад то да кажеш.

ЈАКЕ: Тинејџерска дроља?

БЈЕНА (*Хватиа Јакееа за крајну.*): Немој то да говориш.

ЈАКЕ: Смири се мало, јебо те. Попиј мало Феникса!

БЈЕНА: Сори, сори... Одједном ми је тако близу. Имам ћерку.

ЈАКЕ: Вероника ваљда има пет година!? Она ваљда још пије млеко и грли плишане Мумине...

БЈЕНА: Али сви кажу да време лети! Сад је млеко, а сутра вотка, данас Мумин, сутра, у, јеботе, убићу оног бубуљичавог магарца! Остави Веронику на миру! Је ли чујеш!

ЈАКЕ: Олади сад мало...

БЈЕНА: Али иде тако брзо и онда кад пију... шта прво изгубе...

ЈАКЕ: Способност расуђивања.

БЈЕНА: Да, тако је! И онда се кара с неким бубуљичавим, масним тинејџером, ма зајеби! Сачмара, где

је сачмара!? Не пипај моју ћерку! Знам ја на шта тинејџери мисле, а то је само ЈЕДНА СТВАР!

ЈАКЕ: Како ти то знаш?

БЈЕНА: Па и сам сам био тинејџер, не, не, Вероникаааа! Не, ово не иде, Јаке, морамо да вежбамо. Морам да знам шта ћу да радим и да кажем када дође време. Иначе ћу да убијем типа који дише у Вероникином правцу. Је ли чујете. То важи и за тебе! И за тебе! И за тебе!

ВЕРОНИКА: Тата, зашто си тако подивљао?

БЈЕНА: Вероника, сунце моје...

ЈАКЕ: Тако је зовеш? Сунце? Постаће прави ретард... Не, не, шалим се, сунце је лепо, баш лепо. Настављамо...

БЈЕНА: Вероника, сунце моје, сад кад имаш шеснаест...
(*Хвајша ја њанични сѝрах.*)

ВЕРОНИКА: Да, тата? Хтео си да причамо о нечему?

БЈЕНА: Па, тај алкохол...

ВЕРОНИКА: Да тата?

БЈЕНА: И дроге...

ВЕРОНИКА: Да тата?

БЈЕНА: И... секс.

ВЕРОНИКА: Да?

БЈЕНА: Немој то да радиш. Не пиј, не дрогирај се, не упражњавај секс!

ВЕРОНИКА: Јеси луд? Алкохол је одвратан, дрога убија!
Еууу.

БЈЕНА: А секс?

ВЕРОНИКА: Да?

БЈЕНА: "Алкохол је одвратан, дрога убија", а секс...?

ВЕРОНИКА: Па секс је ваљда до јаја?

БЈЕНА: Не можеш тако да одговориш!

ВЕРОНИКА: А што?

БЈЕНА: Сунц... Вероника не би тако одговорила.

ЈАКЕ: А не би. Она би навукла монашку хаљину и пожурила на богослужење?

БЈЕНА: Али није... здраво почети секс сувише рано...

ЈАКЕ: А није, јеби га, здраво почети ни сувише касно!

БЈЕНА: Шта се палиш...

ЈАКЕ: Имао сам двадесет девет!

БЈЕНА: Опа. А што?

ЈАКЕ: Мама је рекла.

БЈЕНА: Шта?

ЈАКЕ: Имао сам мало другачије детињство. Као што рекох. Одрастао сам у некој врсти секте. Или, то је била група људи који су се губили у духовности из кућне варијанте, живели у колективу, били вегетаријанци и веровали у уздржаност и умереност уопште. Без алкохола, без дрога, без меса и без секса. Или било је секса, али као верски ритуал, за оне који су били у браку. Ја сам се сјебао скроз, да извиниш на изразу. Испраног мозга и фрустриран. И био сам прави мајстор дркања.

БЈЕНА: То није било забрањено?

ЈАКЕ: За дивно чудо није. А замисли како је било тешко одрастати са, с једне стране данашњом понудом порњића, а с друге стране са "сношајем као најсветијом церемонијом љубави".

БЈЕНА: Јебали су се, значи, пред свима?

ЈАКЕ: Е сад, не баш. Али били су луди. Извини, мама, волим те! Екстремисти и фундаменталисти – пазите их се. Можемо ли сад да урадимо ово с Вероником на паметан начин, или ћеш да извршиш крвну освету ако пољуби неког вршњака?

БЈЕНА: "Алкохол је одвратан, дрога убија", а секс...?

ВЕРОНИКА: Зар не желиш да имам секс? Икада?

БЈЕНА: Желим да... кад једног дана будеш имала секс, да то буде добар секс. Не желим да имаш секс из погрешних разлога.

ВЕРОНИКА: А који су то погрешни разлози?

БЈЕНА: Околности могу да буду срање. Да си пијана...

ВЕРОНИКА: Али ја не пијем.

БЈЕНА: Можеш да се нађеш у ситуацији у којој мислиш да би требало да имаш секс, иако уопште нисам спреман за то. "Ниси" мислио сам. Рекао сам "нисам"?

ВЕРОНИКА: Да сам, на пример, била веома секси и флертовала и ставила до знања да хоћу, а онда мислила да не могу да кажем не...

БЈЕНА: А невиност никад не може да ти се врати!

ЈАКЕ: *Praise the lord for that!* Почетак је био добар, Бјена, али сад си се опет погубио. "Не желиш" да ти се врати невиност. Да, да, први пут може да буде јако лепо, сви су чули за то, али то ти је као кад учиш да возиш бицикл; сећаш се кад си стварно то научио, не сећаш се оних ружних помоћних точкова и колико пута си одрао колена док си вежбао. Први пут је капија ка нечему новом, капија ка самој раскрсници, али најчешће ипак само капија.

БЈЕНА: На неким капијама ипак би требало да пише "Забрањен улаз", "Out of order" и "Чувај се пса!".

ЈАКЕ: Јој, значи теби први пут није било тако добо?

БЈЕНА: Не.

ЈАКЕ: Али после тога си ваљда имао и боља... искуства?

БЈЕНА: Ммм. Али дуго после тог првокапијског искуства нисам чак хтео ни да га узмем у руку. Месецима! Па добро, можда су ипак биле недеље... дани. Јаке, зашто је тако тешко објаснити? Да је секс нешто најбоље на свету, али да га је истовремено тако лако упропастити? И то нема никакве везе, или изненађујуће мало везе с порњићима. Читајте *Свети технике* ако вас првенствено занима техника.

ЈАКЕ: Није ми баш лако кад се тако разнежиш.

БЈЕНА: Гледај оног с ким водиш љубав у очи. Ако то можеш, онда је добро. Онда си близу.

ЈАКЕ: Да, да, али можемо ли сад да одиграмо овај скеч до краја?

ЈАНИНА: Бетина, мораш с неким да разговараш. Са мном или с неким...

БЕТИНА: ... с неким одраслим... Важи, важи...

ЈАНИНА: Али шта се десило...

БЕТИНА: Ништа! Ништа се није десило! Зашто се осећам као говно?

ЈАНИНА: Јеси још заљубљена у Аксуа?

БЕТИНА: Па зато је тако одвратно!

ЈАНИНА: Шта?

БЕТИНА: Нешто сам попила.

ЈАНИНА: Шта?

БЕТИНА: Не знам! Из Пандијеве флаше.

ЈАНИНА: Много глупо, обећала си...

БЕТИНА: Знам! Прекини!

ЈАНИНА: Сори.

БЕТИНА: И на тренутак је све постало смешно и мутно и Панди је мислио да сам тако лепа рекао је, не, рекао је "хот" и било је тако... светлуцаво. И секси. И онда ме је сликао док сам се зезала, знаш како клинке изгледају на Фејсбуку. И онда сам се сетила Аксуа. И она сам отишла. Ништа се није десило. Ништа. А ипак превише. И сада Панди шаље моје слике по целом свету. Не порнографске, само глупе. Кретенске. Осећам се тако прљаво, Јанина.

ЈАНИНА: Али ниси. Можда није било тако паметно, али није било прљаво. Сви греше. И онда нешто научимо из тога.

БЕТИНА: Стварно тако мислиш?

ЈАНИНА: А то што се понаша као кретен и шаље неке слике, од њега прави кретена. Не од тебе.

БЈЕНА: Али обећала сам ти. Не смеш да кршиш своја обећања. То што си ми постала сестра је најважније што ми се до сада десило. И имале смо пакт. И ја сам га прекршила. И то је било покварено. Извини. Знам шта ти мислиш о алкохолу и твоја мама и све то, а ти никад не грешиш...

ЈАНИНА: Уреду је, Бетина! И повраћа ми се од сопствене изврсности, завидим ти што смеш да правиш глупости. И ја хоћу да будем човек, не госпођица Савршена. (*Грле се.*)

БЈЕНА: Е, то је то.

ЈАКЕ: Алкохол, секс и добро, нема рокенрола.

БЈЕНА: То може да се среди. (*Пушића музику, итрају као у домаћој ТВ-серији уз песму Guns and Roses "Paradise City"*) Захваљујемо!

ЈАКЕ: Здраво, Фениксе један.

БЈЕНА: Е, хвала. Е, оно у вези с мојим наводним проблемом с алкохолом.

ЈАКЕ: Да? Је ли то лоше?

БЈЕНА: Чак ни тешко конзервативном ћалету Лејфу никад озбиљно нисам морао да браним да сам за феминизам. Али, јеботе, што сам морао да објашњавам зашто не пијем алкохол! Свуда, од сахрана до свадби и крштења. У овој земљи се људи наљуте ако се не усвињиш *every chance you get*. Али ја нисам познат по томе што радим оно што други мисле да треба. Мој "проблем с алкохолом" није што пијем. Други имају проблем што то не радим. Капираш?

ЈАКЕ: Капирам.

БЈЕНА: Сем тога лепо миришем.

ЈАКЕ: Шта?

БЈЕНА: Увек чист. Устајали алкохол смрди, али не ја. Рибе готиве.

ЈАКЕ: Хоћеш да ти кажем на шта миришеш? На хвалисање.

Пише > мр Наташа Миловић

О правој љубави, која не постоји

Драматуршка белешка о комаду за младе

True Love Sucks, финске списатељице Туве Апелгрен



Финску познајемо углавном из филмова Акија Кауризмакија, а нокија телефон је скоро у сваком дому Србије. Па ипак, шумовита и хладна Финска нуди за своје тинејцере драме у којима се говори о дисфункционалним браковима разореним алкохолем, односима између великих градова и руралних средина које се заправо врло мало и разликују када је реч о степену отуђења генерација. Упркос економски напреднијем и уређенијем региону у који спадају Данска, Шведска, Исланд, Норвешка и Финска (сан средње класе у Србији, на пример), проблеми о којима говоре ликови комада *о правој љубави која не постоји*, списатељице Туве Апелгрен не сежу даље од типизираних тинејцерских заблуда: млади средње грађанске класе имају проблем што, кад мало више попију, доживе да им се раскалашне фотографије нађу на интернету, а онда то отвара бујицу њихових дилема – секирају се

због својих пијаних родитеља и уопште нације у којој, ако не пијеш, ниси баш радо виђен гост нигде. Наши млади имају све те проблеме, осим што немају баш тако уређено друштво и услове за драматизовање и довољну подршку за анализу, но нико више није само срећан, а да то звучи уверљиво. Проблем да би се овакав комад поставио у било ком нашем позоришту за младе лежи у томе што су овде деца погрешно научена да у позоришту гледају само забавне и плитке садржаје и ретко имају прилике да у посети позоришту буду изложени неким озбиљнијим темама, то се ипак препушта улици и школи. Но, и овај комад је покушај да се на сцени драматизују проблеми који муче младе; немају могућност да их поделе са родитељима, па ни у школи, а Јаке и Бјена, мушки ликови комада зато режирају своје мале скичеве, фикције и стварности да би сами дошли до неких закључака. Јанина и Бетина

су можда паралелни пар у стварности, а могу бити и јункиње које су изашле из главе мушких ликова.

Јанина, Бетина, Јаке и Бјена ипак су подједнаки протагонисти драме *True Love Sucks*. Сво четворо су ту на сцени и инструкции за прелазе између једних и других у смислу паралелних радњи списатељица није посебно наводила, тако да је то произвољно остављено редитељима. Сплет њихових дијалога надовезују се један на други док отварају самима себи могућност дијалога на задате теме: питање, пре свега, од националног значаја је алкохол, затим сексуалност, на крају и самољубивост из које произилазе можда и сви претходни проблеми. Они који треба да буду “исправни” и да мењају друштво, остају загледи у себе, што јунак на крају драме и каже свом колеги и другару. Када се спомене Мудисонов (Lukas Moodysson) филм *Lilja 4ever*, док се расправља нашироко о проституцији и питањима да ли је у реду да само купци буду третиранни као криминалци, као да се подразумева да је сваки млад човек (тамо) погледао то потресно филмско ремек дело, док овде родитељи као и било која телевизија не би дали да деца погледају тај филм. Можда не би, на пример, због изузетно узнемирујућих сцена од којих децу треба склонити (на време), што је хипокритски специјалитет балканског менталитета, склоног манирима (само док не избије неки рат). Симптоматична идеја комада је отуђеност родитеља од деце: родитељи су обузети собом и личним примерима отуђености од најближих, али и од сопствене деце (један од ликова мора да проба да замисли како ће он, када му кћерка порасте, објаснити ту страшну лекцију о првом сексуалном односу, који треба да буде “оно право”, а не нешто што се у оквиру пијанке десило – изгледа да је алкохол до те мере проблем, да комад ставља у свој центар оно што ми овде и не рачунамо у велике пороке, јер имамо озбиљније – корупцију на свим нивоима друштва и лошу социјалну околност).

Бетина и Јанина су полусестре које мучи Хајди, Бетинина мајка којој је старатељство над Јанином

одузето, па се тата оженио Јанинином мамом. Оне су у неким тренуцима ривалке, а у неким ситуацијама савезнице. Развијени европски свет који читамо у комаду из Финске пати од мањка љубави и разумевања у односима с најближима – то спаја полусестре Јанину и Бетину, али и руралног и урбаног пандана који су оличени у резонерима глумца и редитеља – Јаке и Бјена.

Туде Апелгрен у формалном смислу своју драму компонује без класичног заплета, флуидно и постмодернистички. Из разговора на почетку који прати сливање шминке од Бетининог цмиздрења и који јој даје изглед “панде” (тај ефекат делује као нека врста нивелације да би се избегла патетика) сазнајемо да се десило нешто што узрокује Бетинину кривицу, јер се напила и вероватно недолично сликала, па су слике завршиле “свуда по нету”. Јаке и Бјена који радећи на комаду откривају један другом шта, заправо, мисле о томе како би комад за тинејџере требало да изгледа појављује се у оваквом проседеу:

БЈЕНА: Да ли је сад ово превише о алкохолу?

ЈАКЕ: Шта сад значи “превише”? Држава зарађује две милијарде пореза годишње и даје око седам милијарди на штетно деловање алкохола. Капираш! Пет милијарди само на штету у вези са алкохолом, твоје, моје паре од пореза наших родитеља. И онда држава смањује порез на жестока пића. Смањује! Кад смо већ пет милијарди у минусу? Две улазе, СЕДАМ излази! Да ли знаш колико је нула у једној милијарди? Девет! Али шта је клинце брига за то, они ипак шикају.

БЈЕНА: Не сви. Не они зрелији и бистрији. Само несигурни и стидљиви. Мене не брине толико потрошња алкохола.

ЈАКЕ: Да, тако је, схватили смо. Али већина њих је несигурна и стидљива кад су тинејџери. Ако су то једине прилике кад се осећаш природно, или чак помало кул, онда то остаје и после кад одрастеш. Постанеш помало као Супермен, кад уђеш у телефонску го-

ворницу, тј. отвориш флашу, онда највећи штребер постане суперхерој. Али само у сопственим очима и само док се не ушора.

Позориште, генерално гледано, око комада за младе, када се и наручују и пишу, има једну вечиту дилему – како третирати младе? Или како третирати младе, а да се на њима заради и да се избегне проблем са одраслима који су заправо конзументи јер све то плаћају. Најбоље у том случају третирати младе као и одрасле, јер они и јесу “агенти будућности” и постаће одрасли, па је права ствар указати им на време замке одрастања и, уопште, правила света одраслих (која су обично погрешна, али млади док су млади имају права на питања). Када је реч о драмама за младе, постоји задршка да то што се поставља на сцену не треба да буде “тешко”, ако и јесте проблем треба ублажити, нпр. срећним лажним крајем уз неизоставну лажну наду (вероватно је зато у овој драми крај и отворен, као и читав дијалогски и парадигалогски концепт). Но, пошто младе ипак не можете лако преварити, позориште често не буде њихов начин да боље спознају себе. Тематски гледано, ни овај фински текст није “тежак” какав би, рецимо, био комад *Мелодија* Едварда Бонда или његови комади за младе *Ушорак*, *На унутрашњем мору*, *Деца* или *11 мајица*, али се бар код нас свако позориште које има програм за тинејџере од таквих оградило, уз објашњење: претешки су. За разлику од Бонда и уопште британских аутора, нордијски *True Love Sucks* нуди управо нешто питко, нешто што није тешко, нешто кул иако у налетима има неке претензије ка критичности према, на пример, порнографији, што је заиста дидактички, но баш и непопуларно код конзервативних управа балканских “невиних” позоришта. Но, и та порнографија у овој драми остаје само на нивоу констатација, вербалних исказа, од чега је комад и сачињен, јер прави заплет, сукоб и радњу – нема.

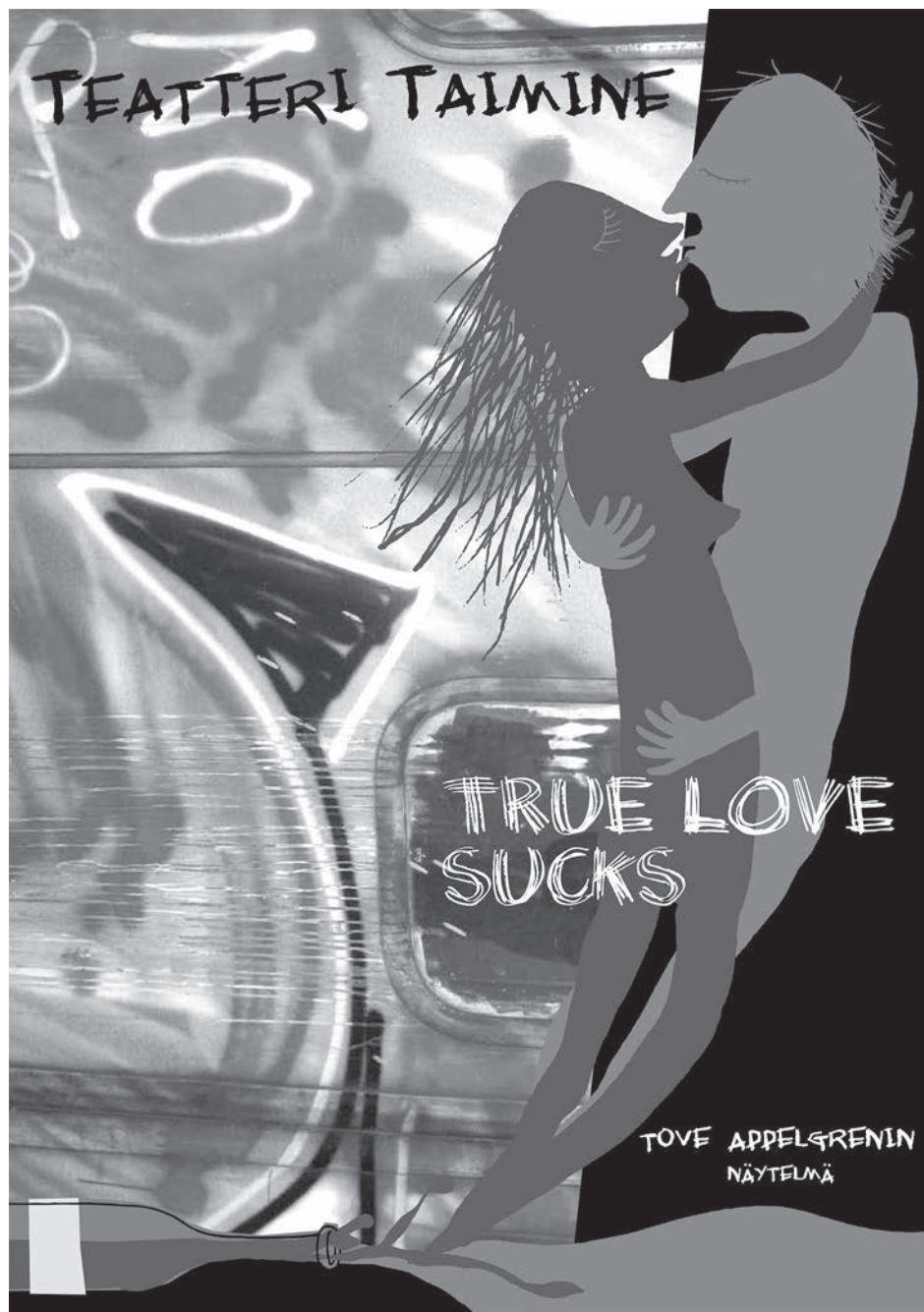
У драми за младе *True love sucks* можемо се присетити и једног еха Офелијине чувене реченице “**How should I your true-love know From another one?**”

(“Како да препознам твоју праву љубав од оне друге?”) Млади ликови подједнако схватају да је нешто у држави (Финској) труло као и студент Хамлет из раномодерне у истом региону, али је дискурс којим се то саопштава у драми 21. века нешто између плакатске дидактике типа “Много порнографије уопште није добро”, и цинизма: “Значи ти тражиш неки Fair trade порно? Са свим сертификатима” или опет изјавно: “Ја никад не бих платио за секс.” Оно што повезује наводно незадовољство ових младих заправо је препуштеношћ информацијама, локалним обичајима без контекста, а то значи у њиховим случајевима праве блискости са неким, почевши од родитеља, па од љубавника на које наилазе и који их употребљавају као сензације на фејсбуку (од чега пате и млади ликови у Елсинору), па делује да је свет увек исти. Два мушка лика су одрасла на различитим местима, један у сеоској комуни, други у веллеграду, али подједнако су свесни миља удаљености њихових родитеља од њих самих. Можемо на основу свих тих исказа наслутити да је идеја о драматизацији коју иницирају Јаке и Бјена, за све ликове прави излаз из ситуације или бар начин за разумевање ситуације. Такве су и протагонисткиње комада на ком Јаке и Бјена раде као редитељ и глмац.

Уочљива је тотална незаинтересованост за светска жаришта и уопште неке друге културе, већ су теме типично западњачке, штавише локалне тако да “пандиним сузама” с почетка ретко се може веровати и саосећати са њима. Но, поставља се питање да ли деца у развијеном свету која немају проблем као њихове вршњакиње из источноевропских земаља, попут Љиље из Мудисоновог филма или деце која и данас немају право на образовање у сиромаштвом и ратом осакаћеном трећем свету, као у драми *No Such Cold Thing* Наоми Валас, уопште имају свест колико је дилема да ли *дуваши*, *ишиши* и *кресаши се* или не, за неке друге младе потпуно ирелевантна, иако не баш забрањувајућа када се узме у обзир мирнодопски регион, регион са великим степеном запослености, и земља која је из-

недрила проналазача Линукса. Ако се идеја овог комада тако сериозно схвати, а то је да млади не знају како да се изборе са болестима средње грађанске класе развијене Финске, можда нешто можемо сви и да доживимо, али у сваком другом случају поједностављења, комад делује крајње илустративно, јер ништа посебно ново не расветљава. Када се има у виду да они не само што имају услове за нормалан развој и могућност да добију изузетно образовање, они остају заробљени у испразном самотестирању и самозагледаности, без јасне идеје о томе ко су и куда заправо иду. Наслућује се да стање ствари у неолибералној идеологији која доминира развијеним демократијама као што је Финска и по стању својих младих, показује своју немоћ, јер нико им не нуди никакве узоре, пре свега не у породици. Ми нажалост хрлимо ка томе.

Овај комад не разоткрива више од стереотипа које већ имамо о северу Европе, а то је да је учестало самоубиство, опседнутост сексуалношћу, супстанцама, недовољном комуникацијом не само с комшијама, а усамљеност је очигледна чак и у мелодији телефона нокија – connecting people.





суена

АЛТЕРНАТИВНА

Пише > Симон Грабовац

Поетика алтернативног позоришта у Србији (4)

Позориште Под разно или промена парадигме позоришног језика

Какву и колико дугу судбину има позоришни покушај осмишљен до последње ситнице? Да ли његова уклопљеност у државни систем повећава сигурност опстанка у позоришном систему, а самим тим и уопште? И да ли је наша алтернатива тамни вилајет? Ово су само нека од питања која ћемо покушати да одгонетнемо бавећи се позориштем “Под разно”. Наравно, наша је прва и основна намера да истражимо пре свега допринос труппе промени хоризонта рецепције, промени позоришног контекста, али и спознаја начина рада овог позоришта и настојање да функционише потпуно уклопљено у културни и друштвени систем, што нам даје праве аргументе за дугорочне закључке. И, коначно, колико срећно одабрано име позоришне труппе доприноси разумевању поетике, боље рећи његове суштине? Судбине? Да бисмо ове аспекте довели у везу и евентуално потврдили, прво морамо да детектујемо чврсте тачке које треба да нас одведу у жељеном правцу.

Најупутније је да пођемо од кратког крокија “манифеста” који су за премијеру своје прве представе

понудили чланови труппе под насловом “Зашто *Под разно*”? Они констатују: “На листи београдских професионалних позоришта ово наше биће последње – “под разно”. Ми бисмо, ако може, “под разно” о НАМА ДА-НАС; и објашњавају да се Под тачком “разно” обично може рећи и чути оно што није ушло у претходне тачке дневног реда и закључују: “Из скромности: текуће “ситнице” остају за крај – “под разно”. Добро дошли на *Праву ствар!* Позовите нас у госте – ми ћемо доћи!”¹⁾

Али прво да додамо мало документарних детаља, чије чињенице ће да нас укотве у време, простор и културни контекст. Споразумом потписаним 12. јануара 1977. године формирано је позориште “Под разно”. Оснивачи заједнице су Владимир Јевтовић, асистент на ФДУ, Милосав Мариновић, студент друге године драматургије на ФДУ, Предраг Ејдус, Милан Ерак, Јосиф Татић, глумци, Никола Јевтић, редитељ, Србољуб Божиновић, редитељ, Јасмина Јешић, костимограф, Бранко Комадина, сценограф, Боривоје Павићевић, музичар.

1) Владимир Јевтовић: *Узбудљиво позориште*, Геа, Београд 1997.

Према заједничком споразуму СКЦ-а и позоришта “Под разно”, који је потписан 14. јануара 1977, СКЦ уступа позоришту простор за представе и пробе, светло и озвучење, води рачуноводствене и пропагандне послове, а позориште у СКЦ-у игра представе бесплатно, с тим што Центар добија 10% од свих прихода групе.

Оснивачи и накнадно придружени чланови Радне заједнице имали су иста права и обавезе. Глумци, редитељи, писци, организатори, костимографи, сценографи и други окупљани су око појединих пројеката, а по њиховом завршетку о свом даљем начину сарадње са групом одлучивали су сами. Формално позориште је имало председника збора, уметничког руководиоца и оперативног руководиоца (једног или два). Поред овога постојало је колективно руководство од пет чланова, са подељеним функцијама, одговорно збору РЗ-УП, бирано на годину дана. Предлог за рад на новом пројекту могао је да да сваки грађанин СФРЈ. Уметнички руководиоца позоришта процењивао је да ли је предлог адекватан програмском профилу позоришта и, у случају повољне одлуке, предлагао је Збору позоришта носиоца пројекта и образовао екипу која је израђивала елаборат пројекта. Републичка заједница за културу финансирала је групу од 1977. до 1981. године са 4.700.000 динара, вреднујући њен рад равноправно са другим позориштима, док ју је Градска заједница за културу сматрала маргиналном појавом. Између групе и институционалних позоришта у граду није постојала никаква веза. Група је објавила програмски текст о својим циљевима.

Позоришне продукције: Милосав Мирковић: *Права ствар за четворицу мушкараца*, у режији Николе Јевтића и извођењу Предрага Ејдуса, Јосифа Татића, Владимира Јевтовића, Милана Ерака. Помоћник редитеља је Србољуб Божиновић а костимограф Јасмина Јешић. Сценограф Бранко Комадина, консултант Сретен Јовановић. Представом *Права ствар* позориште “Под разно” гостовало је у Смедереву, Дому културе у Раковици, на сцени позоришта “Бен Акиба” у Новом

Саду, у Руми, Старој Пазови, затим на сцени Народног позоришта у Земуну (1978), у Дому омладине у Београду и десет пута на сцени “Бранислав Нушић” у Скадарлији. На фестивалима: МЕС у Сарајеву, 28. марта 1977; Фестивал малих и експерименталних сцена у Панчеву; Фестивал Млад отворен театар Скопје – децембар 1977. Награда “Три златне звездице” за најсмелији експеримент на 18. МЕС-у. Одједици у средствима информисања: *Полиџика*, 21. и 29. 1. 1977, *Полиџика ексрес*, 24. 1. 1977, *Вечерње новосици*, 20. и 25. 1; 1. и 3. 2. 1977, *Млагосици*, 4. 2. 1977, *Вечерње новосици* 29. 3. 1977, *Борба*, 30. 3. 1977, *Ослобођење*, 30. 3. 1977, *Дневник* 30. 3. 1977, *Вјесник*, 31. 3. 1977, *Око* 7. 4. 1977, *Нин*, април 1977. Премијера је одржана 24. јануара 1977. а представа је играна више од сто двадесет пута.

Драгослав Михаиловић, *Фреде лаку ноћ*, режија Никола Јевтић. Играли су: Олга Спиридоновић, Станислава Пешић и Чедомир Петровић. Сценограф је била Драгана Бојић а костимограф Здравка Стефановић. Премијера је одиграна 23. маја 1977. Представа је 1978. године гостовала у двадесет четири места у Србији, као и у Брчком и Загребу. Учествовала је на фестивалима: Дани младог театра у Загребу (1977), Мало позорје у Новом Саду (1979).

Текст Радослава Павловића *Савременик* режирао је Србољуб Божиновић, а играли су: Лазар Ристовски, Предраг Манојловић, Предраг Ејдус, Дара Џокић и Владимир Јевтовић. Сценограф је био Небојша Деља. Премијера је одржана 16. 1. 1978. Представа је гостовала у двадесет четири места у Србији. Приказана је на МЕС-у у Сарајеву (1978), на којем је Лазар Ристовски награђен наградом ССО – најбољи млади уметник, на Малом позорју у Новом Саду (1978), на Стеријином позорју (1979), на којем је Радослав Павловић награђен наградом Трибине младих као најбољи млади уметник – писац, а представа наградом *Гласа омладине* за најбоље уметничко остварење. Представа је овенчана и наградама Седам секретара СКОЈ-а, *Вечерњих новосици* и Покрајинске конференције ССО Војводине.

Шумовање Бранка Лукића режирани су Владимир Алексић и Владимир Јевтовић, а играли: Татјана Лукјанова, Миодраг Поповић – Деба, Снежана Никшић, Владимир Јевтовић, Љиљана Међеши и Предраг Милетић. Представа је премијерно изведена 11. 10. 1979. Као претходне и она је у оквиру програма Републичке заједнице културе изведена у шеснаест места у Србији, као и на Малој сцени “Бранислав Нушић” у Скадарлији (десет пута) и на фестивалу МЕС у Сарајеву, 1980. године.

Никола Јефтић је режировао текст Милоша Радовића С.О.С. Улоге су тумачили: Олга Спиридоновић, Гордана Гацић, Предраг Лаковић, Чедомир Петровић, Милан Ерак и Данило Лазовић. Премијера је одржана 12. 11. 1979. Представа је играна у шеснаест места у Србији и на МЕС-у у Сарајеву.

У представи *Лешо на сунчаној страни тхерасе*, по тексту Младена Поповића и режији Златка Свибена, играли су: Радмила Андрић, Стојан Дечермић, Предраг Ејдус, Соња Кнежевић и Бранислав Лечић. Премијера је била 28. 4. 1980. Представа је играна на фестивалу Млад отворен театар 1980. године.

Због недостатка средстава одустало се од рада на рок мјузиклу Желимира Жилника и Предрага Вранешевића, *Победник класне луџирије*, а због незавршених послова аутора на адаптацији прекинут је рад на следећим пројектима: Велимир Стојановић, *Шећераши*, Ђорђе Путић, *Баш сми ми срећна њородица* и Душко Ковачевић, *Голубари*.

Синтагматски назив труппе настао је аналогно називу позоришта “Итд” из Загреба и чланови труппе су га једногласно прихватили због своје директне асоцијације, како се види из почетних напомена, на последњу тачку дневног реда, у тадашњем мноштву одржаваних састака партије, соц. савеза, омадинских и радних организација. Међутим, поље значења је широко и сигурно није подразумевало само оно основно које се односи на решавање небитних текућих проблема, него треба да нагласимо како су врло често под овом тачком протуране и врло важне ствари, јер су такозване главне тачке у већини случајева биле протоколарне природе. Али и синтагма

тхекуће ситнице као да хоће да нам каже: наша тема је савременост и савремени начини њеног исказивања. Тако да је значењска оштрица била веома прецизно усмерена а, са друге стране, указивала је на маргинализован однос спрам ове врсте позоришта. Као да је хтело да се саопшти: ми полазимо са нулте тачке, али покажаћемо шта смерамо, шта можемо и како то радимо. У таквом контексту овај назив био је и јарко осенчен иронијским призвуком. Он је прецизно погађао мету иако ју је тобоже промашивао, јер је циљао сасвим свесно и на стање и начин рада у репертоарским позориштима која су у то време била прави миљеници буџетских јасала. Он је, значи, више говорио својим немуштим језиком и скривеним значењима, него оним што је именовао. Он је, такође, том богатом мрежом значења одредио место и положај овог позоришта не само у односу на тадашњу позоришну праксу него и спецификовао његов однос, а сами тим и позоришни израз. За одређење профила овог позоришта веома је битна и одлучност уметничког вођства да се његова програмска активност прецизно формулише. За формирање оваквог става пресудно је било претходно искуство неких његових чланова које сеже до почетака рада у “Театру лево”, као и искуства рада у дугим позориштима и знања и вештине савладане на високошколској позоришној установи.

У таквом контексту најважније је било пронаћи адекватан текст који би одговарао већини циљева. Трагало се за текстом који би задовољио мноштво захтева: да буде савремен, са мало ликова и да не траје дуже од сат и по. По сведочењу Владимира Јевтовића: “Потребно је да комад буде вишеслојан, да поред догађаја или приче на првом нивоу има друштвену релевантност и, најзад, општије егзистенцијално значење” и наставља: “Када сам први пут прочитао испитни рад *Права ствар за четворцицу мушкараца*, студента прве године драматургије Мирослава Мариновића, нисам могао да поверујем да је могуће – текст је испуњавао све наведене захтеве.”²⁾

2) Ibid



Све ово навели смо само зато да бисмо указали не само колико је сазрела свест да промена мора бити потпуна, тј. сваки њен елемент уподобљен основној идеји, већ и зато што говори о великој пажњи да та намера успе. Трећи сегмент овог подухвата чинио је продукцијско-организациони сегмент. То време било је време тзв. самоуправног социјализма и самоуправних интересних заједница, тако да је ова позоришна трупа прва формирала Радну заједницу удруженог позоришног рада "Под разно". И још када је потписан Споразум са Студентским културним центром о сарадњи, којим су обезбеђени потребни услови за припрему и играње представе, чинило се да су обезбеђени сви услови за рад једне нове трупе. Међутим, остало је још само оно главно, да се догоди и прва премијера. А да би она успела, поред добре представе морао је да се учини још један, изузетно важан, информативно-пропагандни корак. Колико је била битна систематичност и брига о сваком сегменту, према речима самих актера, показало је време касније.

Све ове поједине сегменте настанка једне нове трупе и представе навели смо да бисмо показали да, поред уложеног великог рада, озбиљности и одлучности, и многи други, наизглед небитни аспекти, утичу на укупан утисак и успех одређеног напора. Тако се, пре и после премијере, у средствима информисања појавило мноштво наслова, језичких игарија са називом трупе и представе. Наводимо само неке: *Права ствар је Под разно*, *Први корак – Права ствар*, *Права ствар и друге ствари* итд. Поједини критичари и новинари су, понекад, своју пажњу више посвећивали начину организовања; јер у то време општег самоуправног удруживања није било сличних модела удруживања у култури. Тако да је то више голицало њихову машту, него сама представа и њене иновативне чари. Но, ипак треба приметити да се позитивна енергија, иновативни дух и другачији сензибилитет прелио, и више него јасно, потврдио да се догодило нешто ново и другачије у нашој позоришној пракси. Када ово кажемо, онда не мислимо само на настали артефакт, већ и на укупни

продукцијско-организациони и информативно-пропагандни приступ.

Некако се све поклопило: назив трупе, назив представе, необична организација. И не само то него су задовољени и сви државно-друштвени узуси, а представа је својом фабулом и иновативним ефектима радила супротно: подривала и друштвену и позоришну праксу тога времена. У чему је била та иновативност? О једном аспекту већ је било говора, о избору драме. Треба још додати да се, по сваку цену, инсистирало на младом аутору. На новом имену. На савременој теми и другачијој драматургији. То се савим лепо види из образложења пројекта: “Основа пројекта је текст *Права ствар за четворорицу мушкараца* (како је гласио пун назив драме) Мирослава Мариновића, студента друге године драматургије ФДУ. Ситуација: “велика четворка” из IV1 прославља десетогодишњицу матуре. Ђоле, “планирани” успешни млади човек, уносно ожењен, повратник из Шведске с дебелим девизним рачуном, инжењер, и будући комерцијални директор. Овај поновни сусрет враћа га на непријатне личне неуспехе из гимназијских дана. Вучко, београдско дете, шармер и фолирант, “заступник сексуалне револуције у овом делу Балкана”, зна све о моди, плочама, страним пићима и цигаретама, али не зна ни реч енглеског језика, а пријавио се за представника своје (спољнотрговинске) фирме у Лондону. Као и пре, и сада је организатор четворке, па их је скупио у свом стану. Дука, увек сам себи јаму копа, сумњало и циник, професор филозофије који тражи запослење свом ученику који је избачен из школе због слабе из његовог предмета, резигниран и неуспео, у раскораку између својих строгих моралних принципа и свакодневних потреба (афера са завођењем ученица), прија му повратак на време “правих ствари” и велике четворке, али му од тих различитих путева којима су кренули највише смета Ђолетов... Прља, управник Дома културе, самоуправљач, човек на линији, породично срећан човек “који жури кући”, али све то из страха, несигурности. Ту је “реда ради”. ”³⁾

3) Ibid

Критика је представу примила као значајно освежење, као искорак из дотада општеважећих норми позоришног језика и окова канона. Она је препознала то прекорачење, потврдила основне идеје из платформе трупе као и многе разлоге за поставку овог комада изнете у редитељској експликацији. Међутим, она иде даље и открива вишеслојност и дубља значења. Милан Влајчић у тексту “Позориште без илузија” открива и продубљује морални обол представе. “Под утицајем алкохола јављају се пукотине у митотворачким присећањима, руше се илузије јуношке самозаљубљености и на крају остају четири морално сломљене личности, опхрване животним компромисима... Његови јунаци говоре живим језиком наших дана, хуморна пројекција којом се бране од сурове животне збиље подразумева и пишчев иронични однос.”⁴⁾

Феликс Пашић примећује да се “Показује... да они баш и нису нарочити другари и да је време само продубило неспоразуме и разлике међу њима, па и социјалне.”

Своју пажњу Милорад Вучелић усмерава на сасвим нови фон, на друштвени контекст: “Али, у том завршном делу игре, драматичност није лишена опуштености и ноте хуморног, тј. тужно хуморног, без једносмерности и веома добро (је) изнијансирана. Без патетике коју би, иначе готово нужно, носила ситуација у којој се отварају и покрећу нека актуелна друштвена и морална питања. И морални сломови личности, подлегање сивилу свакодневице. Наравно, питање које се затим поставља је питање о друштвеној ситуацији и клими која је ове људе довела у искушења којима су морално и друкчије ове личности подлегле. Питање драстичније управо због своје упоредљивости са матурским данима и сновима.”⁵⁾ И наставља: “Представа у којој ни текст, ни начин игре нису имали претензију да проговоре (сада помодно) о ‘нашим кобним, балканским, српско-примитивним менталитетима’ кобајаги критички а у ства-

4) Милан Влајчић: *Полиџика*, 1977.

5) *Млагоси*, бр. 1033, стр. 11.

ри проговарајући апологијски или о општим местима у вези са влашћу итд., већ да покажу део нашег данашњег живота, наших дилема, раскорака, проблема и борби”.

Неодвојиву разликовну тачку у односу на тада важеће обрасце глуме била је глума у овој представи. Једноставно речено, глумци овог позоришта су својом другачијом глумом значајно подривали постојеће форме глуме. Да би то поткрепили враћамо се поново на критичке приказе и одјеке. Тако се у делу текста Феликса Пашића у коме се збори о томе да писац драме “ништа није измислио” каже то “да је пола објашњења за једноставност и спонтаност саобраћања представе са гледалиштем. Друга половина објашњења, или њен добар део, несумњиво је у начину на који глумци (Предраг Ејдус, Јосиф Татић, Владимир Јевтовић и Милан Ерак) играју *Праву ствар*; пре него што је гледалац, њихов вршњак, поверовао да су они ти ‘о којима се ради’ они су сами, изгледа, кренули од исте вере. У ‘правим’ позориштима, признаћемо, за то немају често прилику.”

Да би боље објаснили о чему је реч треба да се вратимо и подсетимо на ону систематичност и бригу о сваком аспекту позоришног чина. Тако Владимир Јевтовић говорећи о броју ликова, дужини представе констатује изузетно значајан утицај телевизије. Овај став, уз општепознати, да свака генерација доноси нови глумачки сензибилитет и енергију, објашњава умногоме које је врсте могла да буде новина глумачког израза. На ово се сасвим логично наслања и запажање М. Вучелића да су глумци “тражили инспирацију у афирмацији игре, из стваралачке потребе, а не из нужде (коначно, време је да код нас нешто настане из неког другог разлога а не из нужде)”.

Неке од наших кључних теза подупиру и коментар Владимира Јевтовића: “Све се поклопило. Потврђена је репертоарска концепција, деловање драме на више нивоа, избор реалистичке ситуације која ‘није измишљена’, уиграна глумачка игра коју су називали новореалистичком, документарном, телевизијском,

хиперреалистичком... Кључ је пронађен у првом покушају! Сви су говорили (често и у новинским насловима): Пун погодак! Био је то погодак у промењен укус гледалишта, у његову потребу за препознавањем, за конкретним животом на сцени уместо драматуршких конструкција са видљивим шавовима, за савременом темом која се тиче гледалаца, која је друштвено релевантна. У непрестаној потреби за необичношћу и бизарношћу једна обична прича деловала је као шок на гледалиште. Афирмишући начело игре, али игре са озбиљним намерама, *Права ствар* није хтела да забавља, нити да подучава, већ да подстакне на размишљање и о неким нашим моралним дилемама, поразима и сукобима из свакодневног живота”.⁶⁾

Све ово до сада речено односи се на један контекст. Контекст београдског позоришног живота. А сада би требало да видимо како представа функционише у промењеном контексту и то фестивалском; оном који је и основан због подршке и афирмације другачијег позоришта. И, што је било сасвим природно, представа *Права ствар* добила је суштинску сатисфакцију у измењеном фестивалском амбијенту. Да би то потврдили призваћемо у помоћ исказе и делове критика који се односе на њено извођење на МЕС-у у Сарајеву. Они у потпуности подупиру наше ставове, понекад проширујући, и дајући, овом подухвату нове валере. Тако Бранислав Милошевић (селектор фестивала) каже: “То је нови тип мишљења у нашем позоришном животу.” “То је представа у пуном сјају. Шта је ту експеримент? То је театар истине. То нам је потребно. Ако је враћање правом добром театру експеримент, онда су успели.” Боро Драшковић подсећа да би се могло разговарати “о представама које су последица новог начина рада”. И позоришни критичар *НИН*-а (потписан иницијалима Ј. П.) са овог фестивала малих и експерименталних сцена одушевљено примећује да је “Квартет глумца... показао такове обрете вјештине да је том пле-.....

6) Владимир Јевтовић: *Узбудљиво позориште*, Геа, 1997.

менитом екхибиционизму с правом припао аплауз гледалишта⁷⁾. Нешто аналитичнији (као и увек) био је Далибор Форетић: “Успјети добацити реплику свом партнеру крајичком усана, онако како се то у животу у пролазу говори, а ипак је учинити јасном и разговјетном, мајсторски изнијансираном, укалкулирати у тај готово приватни говор цезуре неопходне да се изазове ефекат у гледалишту, пласирати виц или гег тако да се он не доима таквим, а да ипак изазове међу гледаоцима буру смијеха, све су то мала чуда која је ова представа успјела вјешто изнаћи и непретенциозно пласирати...”⁸⁾

Што се тиче режије, следећег аспекта битног за наше истраживање, она нажалост није посебно апострофирана. Постоји само неколико напомена о “самозатајној” ненаметљивој и невидљивој режији, што само по себи говори о њеном квалитету. Међутим, судови произашли из дубље анализе изостали су.

Као и за *Праву ствар* трупа је имала креативан однос и спрам новог текста *Савременик*, на основу кога је настала друга представа позоришта “Под разно”. Прво, то и није био драмски текст, него тв сценарио и, друго, текст је морао да претрпи значајне промене: од разрешења екстеријера, преко решавања проблема говора на француском, до спајања два женска лика у један. Значи, већ у првој фази учињен је значајан стваралачки напор да се текст “прилагоди” поетици позоришта. Нашу тезу о свести и истрајности да се одабрани “пут” настави потврђују и ови захвати. То, и неке друге наше полазне ставове, потврђују и прве критике: “Утисак је да је група ‘Под разно’ пронашла свој пут, избором, приступом тексту и односом према публици сасвим различитим од онога што гледалац може видети у београдском институционалном театру... Реч је не само о избору домаћег, неизвођеног текста, него и типу драматургије која се данас среће у форми теле-.....

7) Ј. П., *НИН*, 1977.

8) Далибор Форетић: *Вјесник*, 31. 3. 1977.

визијске драме. Њене карактеристике су једноставна, реалистичка прича с обичним људима у препознатљивим ситуацијама, теме – оно што се дешава у животу или би се, бар уз минимална одступања, могло десити, а литерарну обраду замењује покушај документаристичке реконструкције. Што се глумачких задатака тиче, и они су такође измењени. Уместо традиционалног грађења улога, у овој драматургији и оваквом типу позоришта, слично раду на филму и телевизији, глумци више прилагођавају текст себи него што своју глумачку личност подређују тексту. Такозвана сценска условност сведена је на најмању могућу меру.⁹⁾

Овај подухват увео је и једну нову димензију у раду овог позоришта – однос према публици. О каквој се посебности ради говори текст Феликса Пашића: “Гледаочев положај је, очигледно, добро изабран јер је подешен знатижељном погледу кроз отвор кључаонице, у овој прилици довољно широк да обухвати све исечке ‘обичног’ поподнева у усамљеној кући Рамбујеа. Исечци су налик на продужене кадрове документарног филма који није стигао до монтаже. Дијалози, односи, сукоби, све је то до једноставности подређено утиску спонтане веродостојности. Глумци одлично ‘глуме’, редитељ и они, заједно, показују фини осећај и за Павловићев материјал и за публику која, као што ће се видети, неће остати у улози радозналост војера.”¹⁰⁾

Милан Влајчић пише о “изврсној модерној глуми” и о “повратном утицају дискретне телевизијске изражајности на удео глумца у позоришту”.¹¹⁾

Досадашња разматрања појединих аспеката иновативне праксе позоришта “Под разно” углавном су се односила на текст, глуму и, уз додатак за представу *Савременик*, који се односи на публику.

Следећа њихова представа, *СОС – стиасити наше душе*, коначно је била редитељска представа. Поред

9) *Полићика експрес*, 19.1.1978.

10) Феликс Пашић: *Вечерње новости*, 25. 2. 1978.

11) Милан Влајчић: *Полићика*, 21. 1. 1978.

мноштва похвала и изјава, треба посебно да апострофирамо аналитичији део текста Далибора Форетића из кога се слуги објашњење изјаве о “редитељевом виолинском кључу представе”: “Никола Јевтић осјетио је да је за ваљано постављање овог текста пресудно назначити изузетност, отуђеност ситуације у којој се јунаци драме налазе. Због тога је одабрао простор који асоцира на остакљено предворје неког великог, модерног хотела, иако радња не упућује да су сви призори у таквом простору: врло редуцираним глумачким изразом, и духовитим кориштењем могућности које му такав амбијент пружа, те неким визуелним ефектима (долазка комбија, на примјер) успјела се сценски уобличи-ти драма отуђености тих људи и врло добро сценски отјелотворити иронична потка Радовићевог текста.”¹²⁾

Наравно, и поводом ове представе истицана је глума, а део изјаве Боре Драшковића више прецизно одсликава нову димензију овог највише хваљеног сегмента укупног рада позоришта “Под разно”: “Својом нервозном игром, какву до сада нисам видео, они показују нервозу света у којем живимо. Могли бисмо рећи да је нервоза “преписана од времена”.

На крају, свакако треба поменути и представу *Шумовање*, по тексту Бранка Лукића, посебно због увида Јована Христића. После констатације да драма припада “пост-авангардној и пост-телевизијској фази у историји наше драме” и њеног повратка после анти-драмских истраживања реализму, он закључује: “Чини ми се да је *Шумовање* покушај да се ухвати у коштац са нечим озбиљнијим и нечим дубљим него што је непретенциозна препознатљивост и да је корак – можда још увек не сасвим сигуран – ка томе да се у драми пружи и нешто више од животне аутентичности...”¹³⁾

У контексту историјских меандара другачијег позоришта у Србији Позориште “Под разно” је додало неке нове аспекте који се односе на продукцијско-ор-

ганизационе и уметничке домене. Његови оснивачи су, с једне стране, настојали да се повинују свим државним налозима који се односе на, у то време скоро незамисливо, оснивање трупе, чак су и свој рад везали за једну државну институцију, успевајући, са друге, да задрже тако битну уметничку слободу и самосталност како би о својим уметничким продукцима могли одлучивати самостално. У тако дефинисаним односима створене су нужне претпоставке да се у попуности посвете позоришту, његовој поетици и неговању посебности у односу на тада преовлађујућу позоришну поетику. Како је анализа непобитно показала, Позориште “Под разно” је не само својим иновативним и специфичним језиком нудило дубоке промене већ и остављало изузетно специфичан траг у нашој позоришној пракси. Истина до преврата није дошло, али историја нашег позоришта без кључних доприноса трупа била би несагледиво сиромашнија, а без перманентних искустава промене у појединим аспектима позоришног језика ко зна да ли би оне икад заживеле.

Овим трагичким “ударима” општеприхваћени позоришни образац значајно је уздрман на неколико нивоа: у односу према тексту, глуми и режији. Зхваљујући захватима овог Позоришта, код нас се тада први пут почела помињати документарна драма, телевизијска глума и режија. Међутим, њихов највећи допринос био је у критичком говору о савременим проблемима, тј. стварање критичког позоришта. Без обзира на све, одговори на питања постављена на почетку текста, у већем броју, ипак су негативни, осим на питање о тамном вилајету. Што се своди на исто. Не због трупе и њене праксе, него због тога што наше друштво ни тада није имало, ни сада нема дефинисан однос нити озбиљан интерес за алтернативно позориште. Ни позитиван, ни негативан. Њега суштински оно не занима, што је мало дубљи и озбиљнији проблем. И изван хоризонта овога рада.

12) Далибор Форетић: Билтен МЕСС-а

13) Јован Христић: *Књижевности* (часопис)



Пише > Лидија Мустеданагић

Поводом књиге **Политика и извођачке уметности**, Џанел Рајнелт

На граници моћи или искушења перформанса и театра

Професорка на Ворвик универзитету у енглеском граду Ковентрију, Џанел Рајнелт (Janelle Reinelt)¹, еминентни је и награђиван познавалац позоришне уметности. Четири године била је председник академске организације за театар и перформанс – Интернационалне федерације за позоришна истраживања, док је издаваштво задужила коуредништвом серије Студија интернационалног перформанса и као бивши уредник *Зборника за позоришње* (*Theater Journal*), а нарочито својим и књигама насталим у коауторству: *После Брехта: британски епски театар* (*After Brecht: British Epic Theatre*, 1994), *Критичка теорија и перформанс* (*Critical Theory and Performance*, 1992, ново и измењено издање 2007), *Извођење моћи: театарски дискурс и политика* (*The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, 1991), *Кембриџско друштво модерним британским ауторкама драмских комада* (*The Cambridge*

1) Џанел Рајнелт, *Политика и извођачке уметности – Збирка есеја*, Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности и Студио – Лабораторија извођачких уметности, 2012.



Companion to Modern British Women Playwrights, 2000), *Искушења промене: друштвена промена и перформанс* (*Crucibles of Change: Social Change and Performance*, 2000), *Пол и културни перформанси* (*Gender in Cultural Performances*, 2005) и *Политички театар Дејвида Едгара: преговарање и обнова* (*The Political Theatre of David Edgar: Negotiation and Retrieval*, 2011). Године 2012. збирка њених есеја преведена је на српски и публикована под насловом *Политика и извођачке уметности: збирка есеја*, што је као важан податак истакнуто и на

страници Ворвик универзитета²⁾. Књигу *Полиџика и извођачке уметности: збирка есеја* уредили су Милија Глуховић и Ивана Вујић, а преводиоци есеја у њој су Смиљка Кесић, Жељко Максимовић, Марија Павловић, Весна Софреновић, Анета Стојнић и Милица Шешић.

Есеји из *Полиџике и извођачке уметности* настајали су годинама уназад, током две деценије и представљају својеврстан допринос теорији и пракси студија извођачких уметности. Спрега позоришта и перформанса с једне стране и политике и јавне сфере с друге јесу кључне конфронтације дискурса којим се Џанел Рајнелт руководи у промишљању својих тема. Књига је подељена у неколико целина – Политичка теорија и позоришна пракса, Естетика и политика, Савремена британска драма, Феминистичка позоришна теорија и критика, Анализа извођачких уметности у САД и Лични прикази.

У предговору је речено да, с обзиром на недостатак овакве литературе код нас, књига Џанел Рајнелт представља “значајно проширење простора знања о студијама извођачких уметности, о свакодневном животу као врсти културног извођења, о савременим британским драмским писцима, о истакнутим перформерима Северне Америке и о критичкој мисли која промишља наш глобализовани свет” (М. Глуховић и И. Вујић).

У оквир својих театролошких разматрања ауторка есеја узима у обзир и перцепцију гледаоца који неминовно улази у простор сценског догађаја, преклапајући границе сценског извођења и свакодневног живота. Извођачке уметности чине да гледалац постане протагониста са моћи да промени све.

Стручна тумачења помажу и у ширем спектру јавног дискурса где се театрализована природа савременог живота испитује у теоријама и методологијама (традиционална позоришна извођења и други облици извођачких уметности). За Џанел Рајнелт је изазов да анализом театарског дискурса упливише на теме и про-

блеме савременог живота, на области политике, социологије и свакако на све појаве широке јавности које се за ову сматрају деликатно пробраним и у извесном актуелном смислу егзистенцијално детерминишућим. Одрастајући и сазревајући у САД током 60-их година прошлог века, постаје лево оријентисана теоретичарка која за своју земљу каже да је никад није одликовала жива марксистичка академска традиција, са изузетком Фредерика Џејмсона, те да се из тог разлога окретала Уједињеном Краљевству за које је веровала да поседује ширу левичарску позоришну традицију и приличан број студија културе, као и теорија уграђених у материјалистичке анализе. Науштрб “потрошености” Брехта славила је британски епски театар крајем 80-их и 90-их година, а есеји из ове збирке који се баве британским позориштем углавном су усредсређени на писце које прати од тог доба и који је даље инспиришу и одушевљавају. Млађе генерације, постдрамско позориште и разноврсни позоришни стилови подједнако је окупирају, а њихово упоредо посматрање и сједињење посебно је видно у есеју о Хауарду Брентону и у есеју *Селективне сродности: британски драматурзи на делу*.

Откриће позоришне имагинације као епистемолошког полазишта за изградњу слике света јесте чин који је прати од првих преокупација позоришном праксом до данашњих дана, а са овим гледиштем повезала је разлику између европског и америчког позоришта, сматрајући тада да је у већини европских земаља витална повезаност нације и њеног културног представљања у озбиљну и значајну улогу позоришта и других уметничких форми, служила формирању концепције, развијања и вредновања друштва. Насупрот европским позориштима америчку интелектуалну климу прожигала је антипозоришна предрасуда, настала комбинацијом пуританске основе са схватањем културе, нарочито позоришта, као пуке забаве. Седамдесете године биле су у знаку интересовања за британске левичарске драмске писце и трупе, феминистички покрет и остале експерименте, наспрам чега су јој се драмски

2) http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/staff/professor_janelle_reinelt/

текстови у Сједњеним Државама чинили бледим и недовољно друштвено-политички посвећеним. Ипак ни Британија тачеровске демократије није била поуздан ослонац у развоју позоришних трупa које су све више нестајале. Без обзира што је касније десница све више истискивана, Џ. Рајнелт примећује да ни “Тони Блер ни Бил Клинтон нису поново покренули... идеју о уметности као простору за демократско промишљање маштовитих друштвених и политичких визија будућности, неког бољег и праведнијег друштва... изрази Левица и Десница изгубили су на значају, урушавајући се један у други, у некој врсти двосмислености и културолошке конфузије карактеристичне за наше време” у којем је ипак током деведесетих обликована платформа са које се може успешно пројектовати и замишљати будућност.

У сусрет новом миленијуму примећује убрзање феноменолошког низа промена и “кризу неодлучности” насталу делом као резултат технолошких иновација или распарчавања знања током структуралистичке критике, а још конкретније као разрешавање просветитељског дискурса рационалности, телеологије и обједињене субјективности која је дуго подржавала политичку идеологију. Ауторка се у есеју *Извођење правде у име будућности нашег времена*, дотиче свих аспеката промене, од теоријског до геополитичког, долазећи до предефинисања термина са којим се суочава са почетка есеја: “Стабилне опозиције у виду капитализма и комунизма, које су организовале дискурсе многих грађанских и културних институција, укључујући и позориште, замењене су потешкоћама у разумевању и интерпретацији глобалног и локалног, наново осмишљеним политичким платформама нејасних означитеља попут ‘левице’ и ‘деснице’ и симултаним умирањем и поновним формирањем концепта ‘нације’ широм света. Постколонијални критичари дали су најтачнија опажања о овим контрадикторностима и симултаним записима...”. Овакво засенчење појмова довело је до европске и америчке позоришне праксе која је само



Џанел Рајнелт

подстрекивала политику неодлучности. Простор нестабилних означитеља ипак постаје сиров материјал за стварање и обликовање нових приказа како би се обликовала другачија будућност, утопијски простор, који је по Полу Рикеру уз идеологију битан конституенс принцип друштвене имагинације, у чему Џ. Рајнелт налази и педагошку могућност: “Уклањање категорија (епистемолошких, личних и политичких), које очито обликују наше савремено искуство, такође је извор погледа из тог [утопијског] ‘нигде’ који може произвести другачију будућност, а та будућност можда ће пронаћи свој израз у позоришном представљању које ће, због свог обећања, посведочити и оценити грађанска публика изазвана да развије своју машту”.

Проматрање позоришта као јавног простора интеракције и просуђивања, где се између публице и извођача формира маштовити простор сензација и одраза,

обликује схватање да представа, која се бави идеолошким идентитетом одређене заједнице, може покренути снажне силе које утичу на промену. У овом контексту позоришта, које преиспитује могућности будућег деловања и које промишља дејства прошлости, ауторка је анализирала представе *У води* Мишела Винавера у Оринџ Трију, *Пред њензијом* Томаса Бернхарда у Гејту и обновљену представу Керил Черчил *Светило сија у Бакинјамширу* у Краљевском народном позоришту. Представа Томаса Бернхарда *Пред њензијом*, која тридесет година ритуално понавља тајну прославу рођендана Хајнриха Химлера у породичном окружењу једног судије и његове две сестре, имала је различите перцепције у односу на публику: првенствено намењена штутгарској публици која је нешто раније доживела скандал са конзервативним министром Хансом Карлом Филбингером, који се повукао са власти након откривања његовог учешћа у рату где је изрицао смртну казну за ситне преступе, готово је изазивала публику да не реагује, док је приказивање у позоришту Гејт не-немачкој интернационалној публици могло произвести спокојно и правично одсуство поистовећења. Према Жанет Малкин комад се може детектовати као перформанс због одређене публике којој је намењен и саме представе, док Џанел Рајнелт сматра да савремени изазов преноси одговорност на промишљање и интервенисање у стварности. При томе прави осврт на тадашњу политичку стварност, а овај поступак опсервације укупне стварности при оцени одређеног дејства позоришне/извођачке поруке остаће делатан у целом низу есеја:

“Иако далеко од тих конкретних питања у времену и простору, представа Позоришта Гејт се појавила у време када су Сједињене Државе, антиимиграциони закон и злочини мржње били у успону. И даље су. У Француској имамо Ле Пена, у Енглеској скинхедсе; а и турски имигранти у Немачкој нису једине жртве десничарског насиља заснованог на расној мржњи. И, наравно, ту је и етничко чишћење у Босни и ситуација на Косову. У случају свог сопственог националног кон-

текста, сматрам да је расизам и даље најопаснија не-даћа која прети Сједињеним Државама, која је такође нешто што се константно негира. Антиафирмативне законске акције усвојене су консензусом у Калифорнији, а у јуну 1998. године усвојена је иницијатива за употребу искључиво енглеског језика у школама, на основу нетачних аргумената да смо превазишли наше некадашње неједнакости и окончали са расистичком и сексистичком праксом. Остали присутни чланови публике представе *Пред њензијом* имали су сопствене референтне тачке. Ја се не бих сложила да парадокс представе, шеме два времена стагнације и промене, не дозвољава ни раскид са прошлошћу, нити пасивно прихватање стагнације. Уместо тога, Бернхард нам је пружио отворени изазов да се изборимо са пасивношћу, не заборављајући дубину негирања које условљава недавна историја.”

Размишљајући поводом Бадијуа и политичког позоришта које зависи и од политичког догађаја и од гледалаца и уметника који успевају да ухвате могућност перформанса и од ње направе и демонстрацију “нас” и уметничку креацију, ослања се и на пример америчке кантри групе Дикси чикс и њиховог концерта у Лондону 2003, који је прерастао у озбиљну политичку интервенцију у време када у популарној култури готово никаква антиратна критика поводом Ирака није могла да се чује: “Њихова популарност и уметност омогућила им је да се у јавности развију као субјекти верни процедури истине једног догађаја.”

Одређивање јавне сфере у опозицији Исток/Запад полази подједнако од Хабермаса међу научницима, који било да су у Индији или у Америци подједнако осећају последице глобализације, нарочито америчке која је, према ауторки, произвела стварање термина као што су “дизнификација” или “мекдоналдизација” културе. Незадовољна Хабермасовим дефиницијама ауторка тежи да их преиспита, супротстави друга теоријска гледишта, супротстави позориште и перформанс јавној сфери и прокоментарише актуелне до-

гађаје на појединим локацијама. Нарочито критикује историјску детерминисаност Хабермасовог поимања јавне сфере и истицање рационалности, чему супроставља мењање облика јавности путем нових медија, нарочито интернета, те уводи термин Мајкла Ворнера “контрајавност” где је позориште један од покретача: “Позориште не само да не мора да буде грађанско већ су експресивни говор, отелотворени стилови интеракције, мењање правила и лингвистичка полифонија само неки од начина како се са ограниченог схватања разумом пажња може померити до онога што он назива ‘поетским стварањем светова’, које оставља више места за друштвеност, афективност и игру него уско дефинисана сфера рационално-критичког дијалога који је, заправо, кодиран према конвенцијама грађанског стила и већ легитимисаног јавног понашања.” Различити облици активности отелотворени су у приказивачкој пракси, која у себе може да укључи политичке позиције, осећања, вредносне или истинољубиве тврдње – мноштво вишегласних могућности које прожимају јавну сферу. Међутим, овде се као проблем успоставља волунтаризам тј. појављивања јавности снагом индивидуалне воље, индивидуалним чином иступања који није увек умешан, те овај волунтаризам не делује сасвим уверљиво. Теоретисање на овом плану је Ц. Рајнелт понукало да разјасни зашто јавност наизменично делује као хегемонистичка и као ослобађајућа – чини се да је у истој равни са државом и глобалним капиталом или као истински простор демократске праксе, па чак и отпора. Утврђује неопходност сагледавања бројних сектора, односно јавности као различито повезане са државом, цивилним и политичким друштвом.

Када пише о цензури, полази како од историјског и етимолошког значења цензуре, преко поделе на пет – условних – облика (војна цензура у доба рата, политичка у доба мира, морална, верска и корпоративна цензура), илуструјући сваку од њих бројним историјским и савременим примерима, од положаја Сика у Британији и Америци након 9/11, питања холокауста

у Немачкој, денунцирања агената који раде за ЦИА-у, забране ношења марама у Француској, отказивања емисије о Регану у Америци, неонацизму у Швајцарској и Шведској до примера забране приказивања одређених позоришних представа, које су се у своје време бавиле горућим питањима као што је започињање рата у Ираку који је Дејвид Хер проблематизовао у представи *Стивари се дешавају* или *Зовем се Рејчел Кори*, заснованој на судбини америчке активисткиње која се противила израелском потирању палестинских домова у појасу Газе и тако била прегажена булдожером.

Уочавајући недовољност бављења искључиво уметничким перформансом и са појавом студија извођачких уметности, почиње све више да се бави културним читањем и узајамним прожимањима уметности са јавним дискурсом који обликују политичку стварност. Из тог разлога су есеји о цензури, политичкој коректности и родној политици само индиректно повезани са позоришним извођењима, а ова повезаност је најеклатантније присутна у есеју *Према поетици шеатра и јавних догађаја: случај Стивена Лоренса*, који комбинује теорију о узајамној повезаности позоришта и друштвеног живота са анализом извођења о раси у овом историјском британском случају убиства. Део ове аргументације може се ишчитати и у анализи документарног жанра у есеју *Обећање документарној*.

Поглавље **Естетика и политика** започиње есејом који преиспитује и лоцира теорију перформанса у односу на савремену транснационалну ситуацију: ауторка прати широки избор теорија и дефиниција од авангарде до постструктурализма, када се фокус са ауторитета пребацује на ефекат, са текста на тело, на слободу гледаоца да трансформише и ствара значења. Такође лоцира и другу струју у радовима антрополога који се јављају 50-их година и који шире поље перформанса укључујући у њега и ритуале, спортове, плес, политичке догађаје и одређене аспекте савременог живота, што је временом довело и до редефинисања дисциплине позоришних студија, нарочито у САД. Институционална

борба за легитимитет студија перформанса баца другачије светло на захтев позоришних студија да избегну аполитичност уметности, при чему признавање програма, као што су студије културе и критике, постаје прави политички изазов. Са овим терминима у вези је и перформативност, коју разматра, између осталог, и преко студије *Како деловати речима* Џ. Л. Остина, као и књиге *Психички животи моћи* Џудит Батлер, сугеришући да мора бити укореењена у материјалности и историјској густини перформанса.

Разматрање театралности одводи је до посматрања његових ефеката, при чему уочава да “студија перформанса и реторика перформативности имају веће политичке могућности од театралности, док у другим контекстима, театралност пружа бољи компаративистички дискурс за разумевање односа између различитих културних пракси, које могу али не морају да буду схваћене као позоришне”. Узима у обзир и дефиниције позоришта које су у Европи много шире него у САД (Вилмар Саутер), као и проширавање области перформанса, које је конкретно у мексичкој историји позоришта довело до редеофинисања његових почетака, па на тај начин светковине, церемоније и усмена традиција постају кључне за свако набрајање онога што се у овој земљи сматра позориштем. У овим теоријским импликацијама и “међукултурним неспоразумима” ауторка уочава могућности за преиспитивање критичке праксе и подривање “нарцисизма” Сједињених Држава (јер се њима њихова схватања чине једино компетентна), али и евроцентризма, јер се погрешно сматра да је Европа на сва ова питања одавно дала одговоре. У овом контексту истиче студију Дајане Тејлор и Хуана Виљегаса из 1994, која у наслову има оба термина – театралност и перформанс – и која дијалектику између њих ставља у први план, образложену кроз есеје чији је знатан допринос и у истицању “неке врсте интеркултурне самосвести”.

У конкретизацији теоријских поставки на одређена позоришна дела разматра случај убиства младог Бри-

танца, афричког порекла, Стивена Лоренса, драматизованог кроз документарно позориште (*verbatim theater*), и у контексту судских представа (*tribunal plays*). Опсежна студија овог драматизованог догађаја подразумева код ауторке, каква је Џанел Рајнелт, и опсежну студију самог догађаја, прецизно представљеног и сагледаног кроз мноштво доступних извора, и из перспективе једне политички и хуманистички оријентисане свести, као и научника посебне, интеркултурне и интердисциплинарне упућености, што иоле политички обавештеном читаоцу усађује дубоко задовољство у читање овако промишљеног и, у извесној мери, узбудљивог текста. У студији плени, као и на осталим местима, њена дубока посвећеност улози театра, за коју сматра да је, ипак, непоновљива у моментима када друге институције не могу да понуде бољи одговор или решење:

”Кад се историјски архиви доведу у сумњу (нпр. порицање холокауста), не може се учинити ништа друго него уперити прст у доказе и захтевати да се они не минимизирају. У случају Стивена Лоренса неспособност полиције да изгради случај који би резултирао успешним кривичним гоњењем осумњичених, за многе је био еквивалент таквом порицању очигледних чињеница. Живећи у свету симулација, у коме се све схвата као копија копије, и ништа није сигурно, јавно увежбавање ‘чињеница’ постаје један од начина за очување самог појма тих чињеница и грађења смисленог наратива око њих. Могућност да се интелектуално обради очигледно порицање бруталне, очигледне некомпетентности и расизма, била је веома узнемирујућа за велики број људи и резултирала је контрапритиском за проналажење начина да се истина прикаже, да се реафирмише историја или можда, могло би се рећи надовезујући се на Сартра, да се ради на ‘фактичности’ одговарајућих догађаја. То би било као да су људи изјављивали ‘Баш ме брига за све изнијансиране аргументе о манипулацији чињеницама и доказима, ова ствар, ова ужасна ствар, ЈЕСТЕ СЕ ДОГОДИЛА, и то треба јасно и уверљиво РЕЋИ’.”

У односу према документарном театру и употреби документарног у позоришту, после разматрања његове улоге у филму, полази од рецепције таквог метријала за који сматра да код гледаоца изазивају сећање на поједине аспекте света и живота које већ знају или препознају на основу реалности утемељене у аспекти перформанса. Други пут ће се стимулирати лична сећања, те оно што виде могу да доживе као наставак проживљеног, као што је ауторка доживела представу *Извршење правде* (1984) која јој је призвала сећања на живот у Калифорнији у време атентата на Харвија Милка и градоначелника Сан Франциска Џорџа Москонеа (код нас познатих преко филма *Милк*, са Шоном Пеном у главној улози), омогућавајући јој другачији приступ документарцу него њеним британским колегама. Ефекат ове врсте може се приметити и у вези са другим документарним стимулансима, као што су фотографије, музејске изложбе, па чак и веб сајтови. Битна претпоставка креативног односа према документарности јесте друштвено искуство документарног истраживања и критике, те са тачке тог поимања наводи и шест функција документарног театра по Керолу Мартину (2006): “1) да се изнова отворе судски процеси како би се критички испитала правда; 2) поновно реконструисање историјских сведочанстава; 3) реконструкција догађаја; 4) повезивање аутобиографског са историјом; 5) критиковање документарних и фикционих поступака; 6) елаборација усмене културе позоришта”.

Извођење политичке коректности такође посматра у историјској генези самог појма, односно концепта, који се у свом зачетку везује за политику хладног рата и феминизам што му прибавља најчешће негативне конотације. Сматра да вагање и процењивање изговореног/изведеног треба да буде брига сваког, нарочито уметника и критичара, и да политичка коректност треба да престане да буде мета подсмеха којег је навела у бројним примерима европског и америчког естаблишмента.

Одељак *Савремена британска драма* почиње последњом деценијом 20. века и уочавањем маркантних појава у виду драмских писаца, театролога, манифестација и покрета унутар позоришне уметности који су закупили Велику Британију у то време. Наслов “*Рехабилитација*” Хауарда Брентона јасно упућује на фокус есеја који за циљ има анализу укупног стваралаштва драмског писца, а нарочито његових комада *Павле* и *In Extremis*, где су узете историјске личности као парадигма савремене обраде религиозне тематике. Брентон је истргнуо ову проблематику из њеног конзервативног контекста и, штавише, структуру вере са својим противречностима поставио као питање у другим религијама, јер проблем унутрашњих конфликта није обележје само хришћанства, већ јудаизма и ислама. Извесно подсећање на домете арапске цивилизације у другом комаду по ауторки је од пресудне важности због конкретније и очигледније примене у савременом глобалном контексту него у време настанка текста 1997. године. “То нам данас указује на неопходност непрекидног интелектуалног и уметничког истраживања ван граница државних власти, религија и култура.”

Два епска комада Дејвида Хера *Изобилје* и *Маја свећа*, посматра у окружењу бројних феминистичких теорија, женског питања, психологије личности, неоколонијалних политичких превирања, са сетном инструментализацијом историје 70-их година. *Након пројаси социјализма* је највећи есеј овог одељка књиге који се нарочито минуциозно бави како политичким импликацијама ове врсте транзиције, тако и детаљним испитивањем теме на примерима три комада Дејвида Едгара – испитивање реалног социјализма и трансфера моћи у *Облику сјаја*, полиглотског замешатељства, посредовања Запада у питањима Истока и љубавним релацијама у *Духовима* и етничким сукобима у *Дилеми зашвореника*, полазећи од одређења и дефиниција кључних политичких термина у сва три случаја, са

климаксом обликованим у критичком преиспитивању уметничких и интелектуалних доприноса овог писца.

Феминистичка позоришна теорија и критика је одељак књиге који унутар себе садржи три есеја: *Промишљање Брехија: Деконструкција, феминизам и холивудске форме*, *Пловидба кроз холивудски феминизам: Писање изван усталених оквира и О феминистичкој и родној холивудци*. Руководијена личним искуствима при оснивању центра за помоћ женама и сећања на то, до другог таласа феминизма, комада Керил Черчил и тематизованих проблема пола, сексуалне слободе, права на рађање, абортус и адекватну медицинску заштиту, као и тема преображаја које су у драмама обликоване на савременој и историјској матрици, те питања идентитета условљених положајем не-белкиња и лезбијки, женама из сиромашнијих слојева и сл. Експерименти Керил Черчил у којем се њени ликови суочавају са стварношћу и историјским ограничењима док се откривају као производи артистичке манипулације, омогућила су јој обухватање оних разлика у питањима око којих су феминисткиње 80-их и 90-их биле критички ангажоване. Радионица о сексуалној политици коју је установила показује да није била искључива – Керил Черчил хтела је да пише и ради не само са женама и о њима, већ о променљивим идентитетима свих људи тог (а и данашњег) времена, пажљиво усклађеним са репресивним гласовима кризне економије друштвених односа уз нове интервенције гејева, лезбијки, “феминистичких мушкараца” и транссексуалаца који су наизглед оснажили родне категорије, док су јасно били изван норми типичних категорија сексуалног понашања. С тим у вези најилустративнији је њен комад *На седмом небу*.

Последња два поглавља **Анализа извођачких уметности у САД и Лични прикази** најмањи су обимом: у првом нам систематизује делатност Ане Девири Смит која дијалогским путем представља јавну сферу, полазећи од интервјуа са особама које су директно или индиректно повезане са историјским догађајем којим се бави, буквално преноси њихове речи и суштину њи-

ховог физичког постојања у карактеризацији која је негде између карикатуре, брехтовског епског гестуса и мимикрије. Универзитетски научници је најчешће проучавају због постмодерне праксе у глуми и драматургији, у покушају да боље резумеју како њени перформанси обликују јавну сферу, а Џенел Рајнелт интересује и као аутор пројекта (*На џушу: Поштраја за америчким карактером*), који већ трећу деценију наставља да развија.

У трећем есеју из овог одељка, под називом *Маскулинишћет и смртна казна у извођењима “Мртваци човека”*, Џ. Рајнелт прави одступање које јој није странио и бави се анализом филма и опере који имају исту тему, а у основи исту књигу насталу по сећању часне сестре Хелен Прецин, која је пренела своја искуства духовне саветнице затвореницима који чекају извршење смртне казне (1994). Теоријска подлога промишљања маскулинишћета у односу према феминизму, контекст смртне казне и њен положај у Америци, током неколико деценија, ангажованост и популарност католичке опатице, ангажованост и ставови глумице Сузан Сарандон и режисера Тима Робинса по овом питању, положај и третман опере у јавној америчкој сфери, проблем етичности и расно питање, представљају велики број полазишта са којих, комплексно и минуциозно ауторка гради слику не само ова два дела већ и целе јавности и моћи ангажмана у једном миљеу које је комплексно и прожето бројним различитостима према свим постављеним темама. Остајући отворена за многе упливе, постављајући питања на која тражи да се непрекидно промишљају одговори и траже решења, супостављајући опречности и контрастне оцене, ауторка даје легитимитет једном отвореном преиспитивању положаја савременог човека, не само у односу на овај есеј или извођачке уметности већ и на комплетну достиживу стварност, као и једној доследној интелектуалној и хуманистичкој позицији у већини својих есејистичко-критичких написа.



ИСТОРИЈСКА

Сцена

Пише > Хаџи Зоран Лазин

450 година од рођења Вилијема Шекспира и
150 година Шекспира на српским сценама и Матице српске у Новом Саду

Шекспир и Костић

У праву су сви они који тврде да је свестрани Лаза Костић (1841–1910) у животу имао две константе, а то су поезија и Шекспир (William Shakespeare, 1564–1616).

Прве своје стихове на српском језику, млађани Костић написао је 1858, а већ годину дана касније латино се незахвалног преводилачког посла – превођењем одломака са енглеског језика Шекспировог *Ромеа и Јулије*. Тај први превод објавио је *Летопис Матице српске* 1859, у књизи 99. свеска 1, чији уредник је био Јован Ђорђевић, Костићев професор, ментор и пријатељ. Годину дана касније Лаза Костић у часопису *Даница* у броју 8. објављује своје нове преводилачке покушаје из *Ромеа и Јулије*, којима се знатно приближио Шекспировој дикцији и метрици, задржавши углавном његов јамбски стих.

Иначе, сав занесен Шекспиром и под великим утицајем његовог драмског песништва, Лаза Костић је написао свој драмски првенац – *Максим Црнојевић*, трагедију у пет чинова, у стиховима. Неки зналци Шекспировог и Костићевог дела назваће *Максима Црнојевића* СРПСКИМ ХАМЛЕТОМ.

Тако је све то почело пре нешто више од једног и по века одавде, од Лазе Костића, чија је “шекспироманија” (у најбољем смислу речи) била у ствари главни мотив што се (он) Лаза одлучио да не пропусти јединствену прилику и уз помоћ својих пријатеља организује Шекспирову прославу у Новом Саду 1864. (три стотине година од Шекспировог рођења).

НОВОСАДСКА СВЕТКОВИНА ШЕКСПИРА

Према првобитном плану тројице организатора, светковина је требало да буде одржана на Ђурђев дан (23. април/6. мај). Међутим, пошто је за 30. април/12. мај 1864. било предвиђено пресељење Матице српске из Пеште у Нови Сад, свечаност је одгођена за тај дан. Тако су, стицајем околности, прослављени у Новом Саду, уз пуцање прангија и јеку звона, истовремено веома крупни културни догађаји: пресељење и прва Скупштина Матице српске у новом седишту и тристота годишњица од рођења Шекспира.

Тадашњи Нови Сад једва да је имао двадесет хиљада становника, али ипак се могао похвалити да

је био једини град на словенском југу, и један од не тако бројних у свету, који је на изразит, и за наше тадашње прилике упечатљив начин, обележио велику годишњицу рођења *лабуда са Ејвона*, највећег међу највећим генијима светске литературе и позоришта. Заслуга за то припада у првом реду песнику, студенту права у Пешти, Лази Костићу, као и лекару и преводиоцу Јовану Андрејевићу Јолесу (1833–1864) те студенту пештанског универзитета Глигорију Глиги Гершићу (1842–1918). Зачудо, овог историјског подухвата прихватили су се и спровели га у дело на најбољи могући начин; двојица студената права и један тешко болесни лекар, којег само два месеца касније неће бити међу живима!

ПРОГРАМ СЕТКОВИНЕ И ШТАМПЕНИ СПОМЕНИК

Шекспирова прослава одржана је у сали хотела *Царица Јелисавета* (данашњи хотел *Војводина*). Најпре је изведен незванични део: једна увертира Жака Офенбаха и једночине комад *Пркос* Р. Бенедикса, а у званичном делу прослава је почела увертиром из опере *Вилхелм Тел* Ђоакина Росинија. После тога је у подужој беседи говорио Глигорије Гершић о Шекспиру а затим је оркестар свирао сцену лудила из Доницетијеве опере *Линда од Шамонија*. У главној тачки програма изведене су прве две сцене из првог чина Шекспировог *Ричарда III* у преводу др Јована Андрејевића и Лазе Костића. Улоге су тумачили глумци Српског народног позоришта: Лаза Телечки, Љубица Коларевић, Никола Недељковић и др. За ово извођење костими су позајмљени од племића и велепоседника Јована Накоа из фондуса његовог приватног позоришта.

По завршетку сцена из *Ричарда III* извођене су оркестарске нумере из Доницетијеве опере *Луција од Ламермура* а за сам крај свечаности Лаза Костић је рецитовао своју песму *Ејилоу у славу Шекспирову*. Прослава је завршена оркестарском нумером Адолфа Лифке *Марш Српског народног позоришта*. Све музичке

нумере изводила је капела Српског народног позоришта под Лифкиним дириговањем.

Бројна публика, међу којом је било и доста гостију из Београда, Панчева, Суботице и других градова, прихватила је ову манифестацију с највећим одушевљењем и о њој се још данима причало међу грађанима и писало у ондашњој штампи.

Лаза Костић је желео да о прослави остави трајну успомену, те је крајем 1864. о свом трошку издао брошуру на 42. странице под насловом “Споменик тристагодишњице Шекспирове светковине у Новом Саду на Ђурђевдан 1864.” Зашто је на брошури одштампан нетачан датум прославе – није установљено. Вероватно да се прикрије да прослава није одржана у дан Шекспировог рођења, за који су организатори прославе тврдили да “пада равно на Ђурђевдан”. Лаза је око ове брошуре имао доста невоља, јер није могао да исплати трошкове њеног штампања, па му је штампар Константин Лазаревић задржао скоро цео тираж. Због тога је данас ова брошура велики библиотечки раритет. Костић је ипак један примерак ове брошуре послао са поветом Шекспировој библиотеци у Стратфорд, где се и данас чува под бројем 212/702, уз необичну напомену лица које је књигу регистровало у библиотеци, која у преводу гласи: *насловна страна није на руском нећо на српском језику*.

ОДОМАЋИВАЊЕ ШЕКСПИРА У СРПСКОМ НАРОДУ

Лаза Костић је веома држао до свог односа према Шекспиру. Како вели Предраг Палавестра: “Шекспир, у неку руку, обележава капију уласка и капију изласка Лазе Костића у свет књижевности.”

У Новом Саду 1866. године (250 година после Шекспирове смрти) Лаза Костић објављује свој чувени књижевни оглед *Ромео и Јулија*, прво у часопису *Матица*, у наставцима од бр. 36 до бр. 45, а потом и као самосталну брошуру исте године (1866) под насловом

Ромео и Јулија. Једна њонуда на одомаћивање Шекспира у српском народу.

Тек сада, са временске и историјске дистанце од једног и по века, свесни смо или, боље рећи, постајемо свесни огромног доприноса и значаја Лазе Костића а посебно његовог преводачког и критичког деловања на одомаћивању Шекспира у српској литератури, позоришту и култури.

Мада је са енглеског у целости превео и објавио само четири Шекспирове драме (*Ромео и Јулија*, у Новом Саду 1876. и 1907; *Краљ Лир*, Панчево 1881. и 1882; *Цар Лир*, у Новом Саду 1894; *Хамлет*, у Мостару 1903; *Ричард III*, у Мостару 1904) од тридесет седам Шекспирових драма, Лаза Костић је “заразио” свог најмлађег пријатеља и поштоваоца Светислава Стефановића и још неке друге људе од пера и интелекта да наставе да преводе Шекспирова дела, а тиме и дугорочно утичу на репертоарску политику наших позоришта.

Књижевни оглед Лазе Костића – *Око Ромео и Јулије – Историја једног превода*, објављен је у *Летопису Машице српске* у наставцима 1907, 1908. и 1909. Ова полемика са Богданом Поповићем коју је поводом превода Шекспира водио Лаза Костић завршена је Лазиним смрћу 1910. године. Борба за афирмацију Костићевих ставова и вредности његове књижевне заоставштине започеће знатно касније...

Из свега напред изнетог, намеће се утисак као да је већ тада, пре скоро сто педесет година, мали град Нови Сад са Лазом Костићем, истакао своју кандидатуру за европски град културе!

ИЗВОДИ ИЗ НОВОСАДСКЕ ШТАМПЕ ИЗ 1864.

ПРВИ ПУТ ШЕКСПИР НА СРБСКОЈ ПОЗОРНИЦИ

Са страхом и неповерењем исчекивамо ово представљање. Управа народног позоришта није се до сада лађала шекспирских комада, јер мишљаше, да ће боље бити Шекспира никако непредстављати, него ма како представљати, а досадања рутина наше младе позоришне дружине није јој уливала толико поуздања, да би јој смела поверити представљање драмата шекспирских. Али сад, кад видесмо овај одломак “Краља Рикарда III”, с каквим успехом пређе преко србске позорнице, пао је терет непоуздања са наших груди и слободније погледасмо у будућност нашег позоришта. Представљачи заслужују нам захвалност, што нам ово вече никаквом дисонанцијом не кварише, узвишено расположење. (...)

Ваља знати, да је овај одломак шекспирски преведен у јамбима — први пут јамб у србском позоришту, готово рећи, у србској књижевности, ако ћемо да изузмемо неколико мањих песама. Ко је имао ува за декламацију, тај се могао уверити, да је само јамб за драмате, да је управо јамб прави стих, кога треба са котурна говорити. Господа преводитељи велику ће заслугу стећи, ако покажу својим радом, да се јамб и код нас одомаћити може. (...)

У четвртак 30. априлија, имали смо и ми у србском народном позоришту **светковину тристогодишњице Шекспирове**. Наше млађано народно позориште прославило је према својим околностима и силама тристагодишњи дан рођења божанственог Шекспира; и ако немамо великих апарата и средстава за произвођење сјајних ефеката, ми смо са толико више пијетета према генију првога драматског песника прославили тај дан, тешећи се слатким надом, да ће и код нас божјом помоћи утврдити се на сталном темељу храм Талије србске, а благороднија земљишта од народа србског са њиховом живом свести народном и појетским сваћањем народне прошлости ни у коме народу није театар нашао.

Даница, бр. 18, Нови Сад, 3. маја 1864.

ИЗВОДИ ИЗ НОВОСАДСКЕ ШТАМПЕ ИЗ 1864.

СВЕТКОВИНА
ТРИСТАГОДИШЊИЦЕ ШЕКСПИРОВЕ

У Новом Саду, у четвртак
30. априла 1864.

У дворани код
„Царице Јеленеве“

ПРОГРАМ СВЕТКОВИНЕ:

1. Увртурна из „Вилхелма Тела“ од Готшвида, опера под управом г. А. Јанке са свима србсконародним позоришта.
2. Беседи у глуми Шекспира, говора г. Галгерије Герушић.
3. Беседи узвода из „Лонд“ од Довицетија, опера са свима србсконародним позоришта.
4. Пунг урлада из драме:

БРАЊ РИЧАРД III.

од Шекспира, превод Ј. Андријевић и Ј. Костић, представља особља србсконародног позоришта.
Одигран је већинама на сценарије г. Јанке од Новог Београда.

О С Т А К И:

Трпач, војвода Кривопаје
Ричард, краљ Енглески
Ана, царица
Срп Рајачу Кривопаје, војводе од Турске
Јан, војвода Кривопаје, војводе од Турске
Ана, војвода

5. Беседи из „Лонд“, опера са свима србсконародним позоришта.
6. Беседи у глуми Шекспира од Ј. Костића.
7. Србсконародно позоришно дело од Ј. Јанке, опера са свима србсконародним позоришта.

СВЕТОКОВИНИ ПРЕДЛОЖИ:

П Р О С.

Штампана игра у једној радњи од Невилда, превод Ј. Андријевић, Увртурна на оперети „Лабудина цар“ од Шекспира.

О С Т А К И:

Славко, војвода
Владимир, војвода
Ана, војвода

Указне цене: Засебно место 80 н. Седиште 60 н. Нартер 40 н. Галерија 20 н. а. вр.
Већина од парадника доле и деца плаћају цену нартера унолу.

Идите се могу добити до 6 часова по подне у србској читалници, а после по вечеру.

Свободне радњице до дана не важе.

ПОЧИНАК РАВНО У 8 САТИ.

Позоришна објавина.

Друштво србсконародног позоришта, која је до данас своје позоришне уметности у једној светковини Шекспира, која је сам узрок и данас позоришног дела и са свима србсконародним позоришта. Чланица Српског и србсконародног позоришта и једина позоришна уметност у србској читалници и после по вечеру у србској читалници.

ШЕКСПИРОВА СВЕТКОВИНА
У СРБСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ

Представљање само пошло је за руком да не може боље бити, при данашњим околностима нашег, позоришног особља нисмо се бар могли толиком успеху надати. Шекспирски одбор, који је светковином руководио, био је испрва у намери саставити дилетанте, не уздајући се у силе самог позоришта. (...)

Овом приликом могу се утешити још оно неколико неверни тома и атома, што су се досад сумљали не само о могућности сталне позоришне дружине српске, него у опште и о потреби таквог завода у нас. (...)

И Срби желећи за напредком рода свога, жажелеше прославити дан рођења Шекспировог не толико да додају славе славама пресићеном, већ да се и око и уво што већег броја сународника њиови упозна са новом придошлицом, како ће први сјајни утисак поджећи у њима жељу да се што боље опријатеље са “Евона слатким лабудом.” (...)

Србски дневник, бр. 52, Нови Сад, 5. маја 1864.

Ј. Д. Костић

З. Швајцар

ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР

(1564–1616)

1564–1864

три стотине година од рођења

1864–2014

сто педесет година

Шекспира на српским сценама
и Матице српске у Новом Саду

*Та шу ће нам родиш' Софокла, Шекспира,
Што ће да нам душу снажним словом дира!
Мили Нови Саде, обљуби је врло,
Јер у шебе Србство очи је ујрло.¹⁾*

Јован Петровић (1863)



1) Одломак из песме “Похвала позоришту” новосадског професора Јована Петровића (1841–1867) који је превео Шекспировог “Млетачког трговца” 1863. године са немачког језика и за тај превод добио награду Матице хрватске.

Божидар Ковачек

ЛАЗА КОСТИЋ КАО ПРЕВОДИЛАЦ ШЕКСПИРОВИХ ДЕЛА

...**К**ао преводилац Лаза Костић је за позориште најзаслужнији својим изузетним преводима Шекспирових дела. Превођењем *Ромеа и Јулије*, *Хамлеша*, *Цара Лири*, *Ричарда III* бавио се дуго, непрекидно их усавршавајући. Прослава Шекспирове 300-годишњице, којој је Лаза Костић био покретач, била је за Српско народно позориште прилика да у свој историјски биланс упише још једну импозантну ставку. Шекспир се са српске сцене први пут огласио за јубилеј априла 1864. одломком из *Ричарда III*, у Костићевом преводу и његовој и Телечковој режији. Следеће године, априла 1865, исто ово позориште у дослуху са истим преводиоцем игра *Ромеа и Јулију* као прво целовито Шекспирово дело на балканским сценама у преводу са оригинала. Тај превод, истина нарушен мало обрадом Тоне Хацића, штампаће се у *Позоришћу* 1876, а то је прво штампање једног Шекспировог дела на српскохрватском у преводу с оригинала. Када се овоме додају и чињенице да се одломак његовог превода *Краља Лири* игра 1873, а цео превод *Хамлеша* 1896, да Лаза Костић пише са одушевљењем о Шекспиру и чланке и стихове, нисмо далеко од закључка да је он творац Шекспировог култа у Српском народном позоришту и код Срба уопште, плодотворног јер се српска драматургија почиње у много чему ослањати на највећег светског мајстора драме. Не заборавимо, и јамб као Шекспиров стих у српску поезију долази управо сјајним версификаторским посредовањем Лазе Костића. Он је “тај стих афирмисао и у том смислу увео у српску поезију”.

(1991)



Лаза Костић



Лаза Телечки

Вујадин Милановић

КОСТИЋ ЈЕ ОД ШЕКСПИРА НАПРАВИО ИДОЛА

... **Н**а крају, намеће се закључак да Лаза Костић није направио од Шекспира идола којем би се клањао, нити је уопште био опсједнут и опсјењен Шекспиром, као што су то за његовог живота тврдили најпознатији српски критичари на крају његовог умјетничког рада и животног пута. Костић је на Шекспира гледао и приступао му критички, расуђивао о његовој умјетности на исти начин као што се односио и према нашој народној књижевности, према Хомеру и античким трагичарима. Својим критичким исказима, као и својим дјелом у цјелини, показивао је већу интимну блискост с домаћом духовном традицијом, али и изражавао тежњу да је обогати формама и садржајима из велике ризнице свјетског умјетничког блага. Што је при том Шекспира издвајао више од свих других, и данас му за то припада само част и хвала. Што његов цјелокупан допринос нашем познавању Шекспира није био плодотворан и инспиративан за нове нараштаје широм земље у већој мјери, и томе је крива људска слабост и сујета његових моћних савременика и њихових утицајних ученика и сљедбеника. Али они изузетни који су наставили Костићево дјело и непосредно послје њега и између два свјетска рата, знали су цијенити и његов преводилачки и критички допринос.

Можемо спремно закључити да би Костић био критичар Шекспира свјетскога гласа да је више писао о Шекспиру, али и оволико колико је написао заслужио је наше дивљење и учврстио нас у увјерењу да ће Шекспир остати темом за вјечне расправе, како је то рекао и Гете – кога је Костић изузетно цијенио – Shakespeare und keine Ende...

(1999)

Пише > Александра Ђуричић

Развој оперског либрета у српској историји музичког позоришта

Историјска драма код Срба, јаким корена и неговане традиције, у периоду од краја осамнаестог века и кроз цео деветнаести век, имала је упориште у националним митовима који су у форми драме често имали и квазиисторијски оквир, али то није сметало ни публици ни ауторима да негују овај жанр.

На трагу националних епова, пре свега оних који описују време турске окупације и борбе за коначно ослобођење, написана су и прва либрета у деветнаестом веку, за опере или сродна музичко-сценска дела која никада нису постављена на сцену.¹⁾

Најистакнутије дело у том низу свакако је либрето *Женидба Милоша Обилића* Драгутина Ј. Илића за који је музику компоновао Божидар Јоксимовић, у периоду 1899–1901. Но, како ова опера није никада изведена, држимо се устаљеног мишљења да се првом српском опером сматра *На уранку* из 1903. године, за

1) Опширније о овој теми: Мирка Павловић, "Либрето у музичко-сценском стваралаштву у Србији", *Зборник Музиколошког института САНУ*, Београд 1995. стр. 61–82.

коју је либрето написао Бранислав Нушић²⁾, а музику компоновао Станислав Бинички.

Већина наших музиколога слаже се да је ово дело настало под снажним веристичким утицајем, па чак и

2) Време и место: једно село у Србији у доба турске владавине. (Прво извођење у Београду, 20. децембра 1903, Народно позориште, са Султаном Цијуковом и Жарком Савићем у главним улогама.) Станка долази на бунар по воду очекујући Радета, момка кога воли. Убрзо долази и Раде – двоје младих говоре о својој љубави и чежњи. Када се појави Анђа, Радетова мајка, он је моли да благослови њега и Станку. Срећна мајка их благосиља и одлази са сином кући. Станка се задржи у ливади берући цвеће и радујући се скорој свадби. Цео призор посматрао је из прикрајка Реџеп-ага који сада прилази Станки и заклиње је да мора одговорити на његову љубав и поћи за њега. Станка га моли да је остави на миру, јер је већ дала реч младићу кога воли, Радету. Реџеп-ага почиње да јој прети, она се отима и бежи. Следећег јутра, цело село се искупило пред Радетовом кућом. Сви очекују Станкин долазак, али пре ње долази Реџеп-ага и, разљућен сватовским песмама, говори Станки да треба да се стиди, јер полази за човека који је дете греха. Раде упитно погледа мајку, на шта она одговара да он јесте ванбрачно дете, али дете љубави, а не греха. Раде потеже пушку на мајку, она пресвисне од бола, а Реџеп-агини војници на силу одводе Станку.

Властимир Перичић³⁾ прихвата ранија мишљења (Стана Ђурић-Клајн), по којима су при бирању теме за либрето служиле као узор италијанске опере веристичког правца. Снажно обојен локалним колоритом, либрето је користио предање о несрећној девојци коју одводе у турско ропство, а сукоб између сина и мајке (Раде и мајка Анђа) може асоцијативно да буде повезан са једним од заплета *Кавалерије русијкане*, али је драмски изражен на далеко рудиментарнијем нивоу.

Неке чињенице указују на то да у овој опери има мало елемената веризма. Централни драмски сукоб није као у веристичким операма условљен и образложен, већ само наговештен у једном неразвијеном драмском току. Трагични расплет догађаја кулминација је сукоба на ширем, општем плану конфронтације српске и турске стране. Радња смештена у идилично-рустични миље, пре указује на сличности са првим националним операма словенских народа у романтизму (*Иван Сусањин, Продана невеста, Еро с онога свијета...*).

Исте идеје и мотиве Нушић ће користити и у либрету за оперу *Кнез Иво од Семберије*, што указује на неку врсту обавезе првих српских либретиста према национално-херојским темама експонираним и у делима која су касније компонована (*Женидба Милошева, Зулумћар, Кнез од Зејне*).

Опера *На уранку*, иако занатски недовољно дорађена и на либретистичком и на композиторском нивоу, остаје као прва српска *изведена* опера, пре тачно једног века.

Ако тај датум посматрамо као почетак развоја либрета у Србији, онда је јасно да, док је Европа слушала прва извођења *Пелеаса и Мелизанде*, спремајући се да дочека *Воцек* и *Лулу*, на нашем простору тек је започео развој националне опере која ће, као и даље неговани правац, тињати током целог двадесетог века, све до Коњовићеве *Ошацбине* и Рајичићеве *Симониде*, као најзначајнијих опера са том тематиком. У тај на-

3) Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, 1969.

ционално-романтични ток уткани су и датуми новије историје идентичним либретистичким поступком (нпр. Миховил Логар, *Четрдесет прва*), тако да су најизвођења домаћа оперска дела на нашим сценама била управо она која величају национални мит, оријентисана понекад и у складу са дневном политиком или значајним историјским јубилејима са којима су добијала епитет *пригодних* без обзира на уметничке домете аутора.

Први прави искорак ка сведености и уметнички вредном камерном изразу била је опера *Сушон* Стевана Христића из 1925. године, настала према средњој драми *Дубровачке шрилоције* Ива Војновића. Преносећи текст драме у либрето без значајнијих интервенција, Христић показује изузетан афинитет према Војновићевој драмској слици, статичне драматике која је сва од атмосфере, од симболистичког нечињења, на први поглед тако несавладивог и за драмску и за оперску сцену. Али, Христић користи атмосферу чинећи један оперски преседан – места стандардне оперске статичности (арије, дуете), он претвара у замајце радње, покретаче наративности која постоји само у знацима. Тако елементи драмског односе у овој опери превагу над музичким, слично уметничком поступку који налазимо у Мијоовим или Хиндемитовим операма.

“Једино завршено оперско дело позоришног века, дугогодишњег диригента и директора Београдске опере, Стевана Христића, стоји усамљено и у опусу свог ствараоца и у целокупној историји српске опере. Та посебност, издвојеност и усамљеност огледа се у непостојању директних претходника и следбеника овог дела у српској оперској литератури”⁴⁾.

Наговештаји симболизма налазе се у самом либрету, у општој атмосфери, тако да *Сушон* можемо класификовати као лирску музичку драму. Хорске сцене свесно су избегнуте, а тај недостатак делимично је надокнађен ансамблима примереним укупној камерној атмосфери.

4) Бранка Радовић, “Опера *Сушон* Стевана Христића у нашим и европским оквирима”, *Зборник научној скупи САНУ*, Београд 1991.

Снажан утицај токова европске музике тридесетих година двадесетог века први пут се осетио на нашим просторима у музичко-сценским делима Стевана Христића, који се и у тренуцима инспирације националним (балет *Охридска лејенда*), ослобађа клишеа наслеђених из деветнаестог века. (Стеван Христић имао је још један оперски покушај са литературом Ива Војновића – недовршену оперу *Еквиноцио*, која до данас још није изведена.)

Опером *Сушон* започет је у српском либрету поступак прилагођавања великих дела националне литературе захтевима музичке сцене, као што је случај са чувеном драмом *Максим Црнојевић* Лазе Костића, која је постала либрето Коњовићеве опере *Кнез од Зетше* из 1929. године.

Као успелији сматра се либрето опере *Кошћана* Петра Коњовића, према делу Боре Станковића, који има две додирне тачке са Христићевим опусом – као и *Сушон*, *Кошћана* је успела транскрипција драмског дела у либрето, а као и *Охридска лејенда*, прешла је националне границе и представљала нас врло успешно и на неким светским сценама.

“Брно – Јаначеково место, изванредно је примило *Кошћану* која је постала омиљена не само код публике већ и код младих композитора. Штампана јој је дала велики публицитет. Режија Гавеле окарактерисана је као истинита и пуна живота, дириговање Халабале као темпераментно, али и са одликама лирске нежности, а улога Коштане у извођењу Халабалове истицана је као изврсна. Изнад свега се допао мој Митке, нарочито у снажној и убедљивој сцени у којој он пева о жалужу за младости. Уметници су на премијери много пута излазили да се поклоне публици која није престајала да плеска, а композитор Коњовић је захваљивао из ложе.”⁵⁾

Бјурађ Бранковић Светомира и Момчила Настасијевића, из 1940. године, завршио је један кратки, романтични период националне опере у Срба. После Дру-

5) Никола Цвејић, *Ни један дан без иевања* (приредио Владимир Јовановић), Прометеј, Нови Сад, 1994.

гог светског рата ова опера је обновљена, али је, као и приликом првог извођења, доживела сасвим скромне оцене и публике и критике. Домаћем оперском стваралаштву у послератном периоду посвећивана је посебна пажња, али домаћа либрета нису на пољу опере наилазила на значајнији одзив публике, за разлику од балетских која су била боље прихваћена, од *Лицићарској срца до Бановић Страхине*.

Обновљена су у више наврата сва дела Петра Коњовића која су извођена и раније, а једна од првих оперских премијера после Другог светског рата била је и обновљена опера *Сушон*, допуњена балетским интермецом.

Симонида Станојла Рајичића из 1958. године, једна је од ретких опера које се поново баве средњовековном српском историјом, јер је либрето урађен према драми *Краљева јесен* Милутина Бојића, а уврштена је у репертоар као дело репрезентативног, националног садржаја у периоду бројних гостовања и великих успеха Опере и Балета Народног позоришта у Београду широм Европе.

Композитор Душан Радић је, као и Енрико Јосиф, учинио неколико покушаја да се огледа у сценско-музичком жанру, али ни његова *Геле-кула* (епско виђење у четири певања на стихове Васка Попе), ни *Љубав, то је главна ствар* (опера-балет комичног карактера, по либрету Станислава Винавера), не представљају класичну оперу. Драмски летопис у три виђења, *Стефан Дечански* Енрика Јосифа, рађен према текстовима Григорија Цамблака и лирике немањићког доба, један је од покушаја да се у недостатку правих оперских дела домаће уметничко стваралаштво прикаже кроз сродне музичко-сценске форме.

Поводом шест векова од Косовске битке, Народно позориште први пут је извело оперу Петра Коњовића *Отаџбина*, на либрето написан према песми Ива Војновића *Смрти Мајке Јујовића*, али се ово дело мањих уметничких домета показало као неинтересантно за публику и убрзо је скинуто са репертоара.

Тако долазимо до најосетљивије тачке домаћег либретистичког стваралаштва – недовољна драмска дорађеност, понекад и недовољно убедљива повезаност са музиком (Миховил Логар, *Покондирена шиква*) чине да домаће опере немају дуг живот на репертоару, па представљају економски неоправдану инвестицију, односно пројекте који се реализују само поводом националних јубилеја, као што је то био случај са обновом опере *На уранку*, поводом прославе стогодишњице Народног позоришта у Београду и као што се ових дана поново у медијима помиње исто дело (од несумњивог националног значаја), у светлу доприноса обележавању две стотине година од Првог српског устанка.

Жанровска класификација српских оперских либрета поклапа се у главним цртама са жанровима присутним у европској опери истог периода. Један покушај систематичнијег приказа⁶⁾ доказује да су присутне историјска драма, мит, легенда, односно бајка, драме из народног живота, психолошка драма, комедија као и поджанр дечја опера, дакле, већина жанрова које негује и европска традиција, само у много мањем броју дела и са неупоредиво мањом фреквенцијом извођења. Бројна домаћа оперска дела никада нису ни постављана на сцену.

Свођењем националних граница на све мање оквире остали смо и без дела која су сматрана *домаћим* (опере Јакова Готовца и Бруна Бјелинског, балети Крешимира Барановића итд.), па је већ скромни национални репертоар још више сужен.

Допринос развоју српског оперског либрета несумњиво је дао Арса Милошевић својим триптихом *Прометей*, *Гилгамеш* и *Фауст*, од којих је *Гилгамеша* изабрао Рудолф Бручи за своју оперу, изведену први пут 1986. на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду. Али, ни ово дело није имало дуг сценски живот; његова монументалност и захтеви у погледу

извођачког апарата вишеструко су превазилазили све лошије економске прилике.

Скоро двадесет година касније, једна домаћа опера освојила је награду на интернационалном конкурс и постигла значајан успех на неколико европских сцена, као и приликом извођења у Београду.

Зора Д. Исидоре Жебељан, перспективне и признате композиторке млађе генерације, наметнула се публици оригиналним либретом и музиком која прати причу о љубави и неспоразуму, исткану између стварног и сањаног, добро драмски центрирану (либрето Борис Чичовачки). Прича о тајанственој песникињи, разломљена на два временска плана, има у себи елементе постмодернистичких поступака у књижевности, али и дозу нарације толико потребну музичком позоришту.

Током 2007. године композитор Светислав Божић завршио је рад на камерној опери која се својим сензибилитетом надовезује на опус Стевана Христића. *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* говоре о животу познатог Србина, дипломате и путника од Травуније, преко Свете горе и Русије, све до границе Кине, племићу о чијем животу су писали и певали Милош Црњански, Јован Дучић, Момчило Настасијевић, Милорад Павић... Ова целовечерња опера за коју је либрето написао композитор, подељена је у седам *сновиђења*, смештена у време када Европа и Руско царство јачају, а Србија се тек буди из вишевековног сна, маштајући о слободи и спасењу. Тако ова тема налази додирне тачке са временом садашњим и, наравно, тек чека да буде постављена на сцену. Можда су нове опере које управо настају значајан корак напред који смо годинама чекали, доказ да се о оперском либрету конструктивно и креативно размишља и код нас.

6) Мелита Милин, "Типологија српских музичко-сценских дела у двадесетом веку", Зборник 125 година НП у Београду, 1995, стр. 344–345.

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Шта се штампа, шта се игра, 1998–2002.

Време “бременито историјом”

Историјски период од 1998. до 2002. памтимо као време када се распламсао сукоб на Косову, због кога је уследила НАТО агресија на СРЈ, смена Милошевића и његово изручење Хашком трибуналу... Како се позориште носило са временом који је било “бременито историјом”?

Ради јасније слике већ устаљеном “шта се штампа, а шта игра” додајем још и кратко подсећање на награђене комаде на Стеријином позорју у ових пет година. Разлог зашто се бавим само Стеријиним позорјем, а не и другим фестивалима, јесте тај што је Стеријино позорје, у то време као и данас, најзначајнији домаћи фестивал за промоцију драмског писца, те као такав мора се узети у обзир као место на коме се преиспитују вредности савременог драмског стваралаштва. У ових пет историјски узбудљивих година, позориште – било као поједини уметници или читава институција, па чак и читава бранша – узима активно учешће у политичким дешавањима. Тако, на пример, током бомбардовања, сва позоришта играју представе бесплатно и никад пре и никад после немају такву

посећеност. Затим, у петооктобарским дешавањима значајне улоге играју и позоришни уметници, а глумац Бранислав Лечић је министар културе у новој влади итд. Подсећање на општепознате чињенице служи томе да бих упоредила дешавања на политичкој и уметничкој сцени. Одмах пада у очи да се позориштници активно и непосредно укључују у политички живот, а да се репертоар актуелним дешавањима бави индиректно и метафорично. Да ли се сећате ко је добио Стеријине награде за драмске текстове? Године 1998. Стеријину награду добија Биљана Србљановић за *Породичне приче*; 1999. Небојша Ромчевић за *Каролину Хојбер*; 2000. Стеван Копривица за *Бокешки Д-мол*; 2001. Вида Огњеновић за *Јеторов џуџ*; 2002. Душко Ковачевић за *Доктора шусшера*.

У најкраћем, са ове историјске дистанце, чини се да су се позоришта борила да преживе, опстану и сачувају публику и, рекло би се, макар по броју премијера и посети, да су у томе и успевала. Томе у прилог говори и доста уједначен број праизведби из године у годину и континуирано појављивање неколико

етаблираних писаца и не баш спорадично појављивање нових. Тих година значајне позоришне успехе бележе драмски писци Небојша Ромчевић, Стеван Копривица, Душан Ковачевић и Биљана Србљановић. Комаде Небојше Ромчевића игра више позоришта у земљи: *Лакки комад* ("Љубиша Јовановић" Шабац и Крушевачко позориште), *Проклетти Ковалски* (Атеље 212), *Парадокс* (Позориште на Теразијама), *Кривица* (Звездара театар), *Terra Incognita* ("Зоран Радмиловић" Зајечар), *Каролина Нојбер* (Град театар Будва)... Стеван Копривица у то време завршава мандат управника Малог позоришта "Душко Радовић" и прелази у Позориште "Бошко Буха" на место драматурга. Он је активан и на сценама за децу и младе и за одрасле: *Дуо њушовање у Јевроју* ("Љубиша Јовановић" Шабац), *М(ј)ешовићи брак* (Атеље 212), *Анђела* (Звездара театар), *Кад њорасиеш бићеш ја* (Позориште "Бошко Буха"), *Беџула у малу валу*, *Ипнотинато* и *Бокешки Д-мол* (Центар за културу Тиват), *Заувек њвој* (Дјечије позориште, Подгорица)... Душан Ковачевић је директор Звездара театра и у овом позоришту играју се праизведбе његових нових комада (*Конџејнер са њеи звездациа*, *Докџор шусџер*), док се његови старији комади играју и у другим позориштима нпр. *Сабирни ценџар* (СНП) или *Шџа је џо у људском бићу...* (Театар "Јоаким Вујић"). Велики списатељски успех у периоду 1998–2002. има Биљана Србљановић. Само годину дана раније (1997) она је имала прву праизведбу – *Београдска џрилоџија* на сцени Театра "Бојан Ступица". У наредних пет година она има три праизведбе у земљи: *Породичне џриче* 1998. у Атељеу 212, *Паг* 2000. у режији Горчина Стојановића и продукцији Града театра Будва, Битеф театра и Штајерске јесени Грац (Аустрија) и *Суџермаркеџ* који је 2001. на сцени Театра "Бојан Ступица" режирала Алиса Стојановић (као праизведба овог комада бележи се извођење у Бургтеатру у режији Томаса Остермајера, али извођење у ЈДП-у је прво у земљи). *Породичне џриче* су, као што смо већ рекли, учествовале на Стеријином позорју 1998. и ауторка је добила Стеријину награду. Представом *Паг*

учествује на фестивалу Битеф, али не и на Стеријином позорју, док *Суџермаркеџ* учествује и на Стеријином позорју и на Битефу 2002. Стеријину награду за ову драму добиће 2003. када ће је на фестивалу извести "Театар-Студио", Париз-Алфортвил (Француска). Поред ова четири писаца значајно су заступљени Вида Огњеновић, Горан Марковић, Радослав Павловић, Синиша Ковачевић, Ђорђе Милосављевић, Радослав Дорић, Иван М. Лалић... Са списка је намерно изостављен Љубомир Симовић. Његов опус је заокружен те га слободно можемо третирати као живог класика.

Када говоримо о позоришту за децу, а то је, утврдили смо, значајан простор за савремене комаде, Игор Бојовић је најигранији савремени драмски писац. Његови комади *Женидба краља Вукашина*, *Пеџар Пан*, *Обућар са срцем Пеџара Пана*, *Бајке мој деџињсџива*, *Шарџор*, изводе се на бројним сценама у земљи, а највише у Позоришту лутака "Пиноко" где је Бојовић директор. Значајан успех има и Мирјана Ојданић чији се комади пре свега играју у позоришту "Бошко Буха" (*99 клоннова*, *Избор за III миленијум*, *Или-или*) и "Пинокио" (*Ивица и Марица и оџака сџарица*, *Девојка цара надмугрила*).

Веома је занимљиво видети ко се у ове четири године појављује на српским сценама и Стеријином позорју као нови драмски писац. Када је реч о новим писцима занимљиву улогу игра Београдско драмско позориште. На сценама овог позоришта праизедбе, а вероватно и прве комаде имали су Угљеша Шајтинац (*Реквизитџер*, 1999) и Филип Вујошевић (*Дан џ*, 2001). Угљеша Шајтинац је у ове четири године млади писац у успону. Две године касније "Тоша Јовановић" Зрењанин игра његов комад *Говориџе ли аусџралијански*, а СНП *Право на Руса* и са тим комадом први пут се појављује на Стеријином позорју 2001. године. Ипак, чини ми се да је за ових пет година, што се нових писаца тиче, најзначајнији успон студената драматургије генерације 1992: Милена Марковић, Жељка Хубача, Војислава Савића и Дамира Вијука. Милена Марковић прву

праизведбу, *Павиљони* у режији Алисе Стојановић, има на сцени Театра “Бојан Ступица” 2001. и исте године први пут учествује на Стеријином позорју. Годину дана касније на истој сцени Слободан Унковски поставља драму *Шине*. Праизведба овог комада није учествовала на Стеријином позорју, али та представа је још увек на репертоару ЈДП-а, и то на Великој сцени “Љуба Тадић”. Драма *Павиљони* штампана је бар два пута у ове четири године: у *Сцени* и у специјалном двојезичном издању збирки драма (“Schutzzone und andere neue Stücke aus Exjugoslawien”) које су награђене на конкурску бечког Театра м.Б.Х. где је Милена Марковић за *Павиљоне* добила додатну награду. *Шине* су први пут штампане у *Театру* 2002. године. Миленин колега са класе Жељко Хубач је своју прву праизведбу имао раније. Године 1998. добио је Награду “Бранислав Нушић” УДУС-а за драму *Рајко и Јулијана* која ће се играти под називом *Ошмица и вазнесење Јулијане К.* у Крушевачком позоришту. Ова поставка Хубачеве драме у режији Љубослава Мајере учествује на Стеријином позорју 1999. У ове четири године Хубач има више премијера: *Кланац* (“Љубиша Јовановић” Шабац), *Којље* (НП Ужице), *Ближи земљи* (Култ), *Осамдесетдевети* или *Ближи небу* (Позориште младих), *Мала сирена* и *Царево ново одело у земљи чуда* (“Тоша Јовановић” Зрењанин, Луткарска сцена) и *Лейошница и звер* (Позориште лутака Ниш). Војислав Савић пажњу позоришне јавности привлачи комадом *Чујеш ли, мајко, мој вајај* који у Србији у истој сезони играју Народно позориште на сцени “Раша Плаовић” и позориште у Крагујевцу, али на Стеријином позорју се појављује 2000. године у изведби театра “Прешој” из Словачке и у поставци Љубослава Мајере. Дамир Вијук који је широј позоришној јавности познат по својој драматизацији романа *У иошталубљу* Владимира Арсенијевића (ЈДП, 1996) у овом периоду сарађује са Истер театром на више представа: *Наша тосиа од цвећа*, *Datage*, *Црша*, *Пусишања*, *Choose life*, *Листиа сумњивих или ко је њојео њудини*. Овом списку треба додати и низ представа рађених у оквиру Асоцијације независних театарара и међународних копродукција. Овој класи сту-

дената драматургије припадају и Спасоје Ж. Миловановић који сарађује као драматург са Крушевачким позоришем и Милан В. Пузић који је филмски и ТВ сценариста. Толико о овој веома успешној генерацији студената Драматургије ФДУ.

Ако говоримо о штампаним драмским делима, морамо приметити да их, као појединачних издања, има осетно мање него што ће их бити у наредном периоду. Разлог томе вероватно треба тражити у економској ситуацији – писци немају могућност да финансирају и/или суфинансирају штампање своји дела. Углавном се штампају она дела за која издавачи процењују да имају тржиште. То су, наравно, драме већ извођених и познатих писаца. Пре свих, Душана Ковачевића, чија се дела појављују појединачно или у збиркама у издањима Стубова културе (*Одабране драме 2 и 3*, *Коншејнер са њеи звездница*, *Доктор шустер...*) и СКЗ (*Драме – за ово издање предговор је написао Љубомир Симовић*). Штампају се и драме Радослава Павловића (*Шовинистичка фарса II и III*, *Видимо се у Ден Хагу*), Виде Огњеновић (*Милева Анишајн* и *Драме 2* у Стубовима културе и *Јејоров њуи*, Град театар Будва и Октоих), Небојше Ромчевића (*Каролина Нојбер и грује драме*, Институт ФДУ и Град театар Будва), Биљане Србљановић (*Паг*, *Породичне њриче*, *Београдска њрилоџија*, *Откровење*), Синише Ковачевића (*Велика драма*, Народно позориште Београд)... Међу писцима чије су драме више штампане него извођене свакако треба поменути Милицу Новковић (*Зовише анђеле и грује драме*, Градац; *Камен за њод љаву и грује драме*, Рашка школа), Зорицу Јевремовић (*Четири њреграјне драме*, Прометеј), Ненада Прокића (*Драме*, ЛИР БГ) и Миодрага Ђукића (*Одабране драме*, Прометеј)... Позориште “Бошко Буха” је 2001. славило свој јубилеј и у оквиру прославе штампало је драме за децу које су имале нарочито успеха на њиховој сцени: *Принц Раско – монах Сава* Милована Витезовића, *Шартор* и *Мачор у чизмама* Игора Бојовића, *Усиавана лејошница* и *У цара Тројана козје уши* Љубивоја Ршумовића, *Биберче* Љубише Ђокића *Царев зашочник* Миодрага Станисављевића и *Пе-*

иљућа Александра Поповића. Посебно значајан издавачки подухват у овом периоду јесу *Драме* Александра Поповића које је у две књиге издао Верзал прес: Војно-издавачки завод 2001. године и у коме је сабран велики број иначе расутих драма овог изузетног писца. Издање је приредио театролог Радомир Путник и чини ми се да се ово издање заиста може сматрати најзначајнијим издавачким подухватом у овом периоду бар што се драмског писања тиче.

За крај ћу само још рећи да позоришни часописи *Театрон* и *Сцена* имају изузетно значајну улогу у публикавању савремених драмских дела. *Театрон*, у периоду од 1998. до 2001. редовно штампа бар две нове драме, а затим по једну, што нас доводи до броја од укупно 34 штампане драме за пет година! Посебно је занимљи-

во издање из пролећа 1998. у коме је штампано седам једночинки драмског писца Александра Обреновића. Часопис *Сцена* у истом периоду редовно објављује домаће, иностране драме и драме из региона. Листа домаћих аутора је заиста дуга: Угљеша Шајтинац, Милена Марковић, Биљана Србљановић, Игор Бојовић, Стеван Копривица, Богдан Шпањевић, Миомир Петровић, Ана Ласић, Зорица Јевремовић, Јелица Зупанц, Петар Грујичић, Милош Николић... Ипак! Апсолутно најбројнија издања има Удружење драмских писаца Србије. Одговорни уредник едиције Савремена српска драма свих пет година је Миодраг Ђукић. За пет година штампали су 15 књига са 72 драме!

И све ово дешава се у времену “бременитом историјом”. Невероватно зар не?

Душан Ковачевић, **Доктор шустер**,
Звездара театар Београд, 2002.





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 > Јован Љуштановић

Школско позориште код Срба

Допринос Бранислава Нушића развиту српског позоришта за децу

Приредила > Александра Коларић

Детињство Бранислава Нушића пада у време када је Јован Јовановић Змај већ увелико почео да пише поезију за децу. У тој коинциденцији има праве културне садржине: Алкибијад Нуша и његово поколење одрастали су, као ни једна генерација српске младежи пре њих, у културном контексту који је већ увелико усвајао свест о детињству као засебном антрополошком статусу и који је, у складу с тиме, и стварао засебну културну продукцију намењену деци.

Због свега тога, пут Бранислава Нушића у књижевности ишао је кроз културу за децу, кроз листове и часописе створене да посредују између одраслости и детињства, пре свега кроз сомборски *Голуб*, чије је испуњавање ове мисије, иначе, оставило видног трага у српској култури, али и кроз Змајев *Невен* или *Срице*, лист за младеж чији је покретач и уредник био Нушић. Дакле, Бранислав Нушић је на велику књижевну сцену ступио с књижевношћу за децу у свом културном видокругу и с дубоко кодираним искуством властитог људског и културног стасавања, али је, без обзира на то,

његов однос према култури намењеној деци остао сасвим начелан. За њега је све што је везано за детињство било, да се послужимо Скерлићевим речима, само један од “праваца народног живота”, само део културе која живи “у српској кући”, оној кући за чије је све жителе, све генерације, имао по нешто Јован Јовановић Змај, како је Нушић описао у пригодној једночинки поводом седамдесетогодишњице Змајевог рођења.

Иако је понајвише био човек позоришта, Нушић је и у свом бављењу драмом и позориштем за децу остао у том начелном оквиру. Он је своју ужу вокацију правог писца за децу открио тек пред крај живота, и то у прози. Та вокација се спонтано показала у *Аутиобиографији*, као низ бескрајно смешних прича о догодовштинама из ђачког живота, да би своју пуну концептуализацију доживела неколико година пре Нушићеве смрти, у роману *Хајдуци*. Иако у својој драмској књижевности нема ништа слично *Аутиобиографији* или *Хајдуцима*, Нушићева заслуга за настанак и развој српског позоришта за децу је огромна, свакако једна од највећих.

Најстарији нама познат траг бављења драмом и позориштем за децу потиче из времена када је Нушић између 1900. и 1902. године био управник Народног позоришта у Београду. Он је наставио деценијама дугу праксу овога позоришта да, сем дневних представа, у приличној мери доступних и млађим гледаоцима, повремено приказује, најчешће о Новој години или другим празницима, представе намењене управо деци, и то претежно комаде, или одломке из комада, с тематиком из националне историје и традиције. Тако је у Народном позоришту 14. јануара 1901, о Савиндану, одржана премијера, и то дневна, комада *Расџко Немањић*, чији је писац сам Бранислав Нушић. Стицајем околности, управо тога дана је почео, као издање самог позоришта, да излази и *Позоришни лист*, а уређивао га је, управо, Бранислав Нушић. Лист је, између осталог, доносио и програме представа с текућег репертоара, па и *Расџка Немањића*. Уз програм, први број *Позоришног листа* доноси две вести у вези с представом. Једна од њих изражава неку врсту скепсе према драматуршкој конституцији комада и гласи: “*Расџко Немањић*, који се данас представља у Народном позоришту, није у ствари комад о којем би се могло као таквом говорити. То су за децу нарочито израђене сцене са текстом, а из живота Растка, најмлађег сина Немањина...” Друга вест, напротив, као да посредно жели да ублажи ову сумњу: “О вредности ових представа за децу ми ћемо у једном од будућих бројева овог листа нарочито проговорити.”¹⁾

Програм представе најављује седам “нарочито израђених сцена”: “1. слика: сан Растка Немањића, 2. слика: Благослов господњи, 3. слика: Свети Сава калуђери свога оца Стефана Немању, 4. слика: Св. мири завађену браћу, 5. слика: Св. Сава венчава Стефана Првовенчаног краљевском круном, 6. слика: Спаљивање моштију Св. Саве на Врачару, 7. слика: Ускликнимо с

1) “Позоришне вести”, *Расџко Немањић*, *Позоришни лист*, бр. 1, 14. јануар 1901, Београд, стр. 3.

љубављу”.²⁾ Међутим, текст *Расџка Немањића* – истина, штампан тек неколико година после премијере³⁾ – нема све побројане “слике”, већ садржи само Савин одлазак у Свету гору, односно оно што би се могло препознати као 1. и 2. слика. Списак ликова у подели на програму, ипак, сасвим одговара ономе што нуди штампани текст.

Шта је стварно играно на даскама Народног позоришта у Београду на Светог Саву 1901, може се само претпоставити. Заокруженост доцније штампаног текста, препознатљивост прве две две сцене и подела сугеришу да је *Расџко Немањић* приказан онако како га данас знамо, а да су на то додате још неке сцене – значајни призори из српске историје у којима је учествовао свети Сава. Да ли је и тај продужетак писао Нушић, колико је он имао текста, може се нагађати. Ипак, сигурно је да *Расџко Немањић* следи традицију оних представа у којима је Народно позориште, скоро од својих почетака, издвајало за децу кључне сцене по историјским информацијама и патриотском заносу, из националног историјског репертоара, и правило неку врсту историјског стрипа уживо.⁴⁾

У складу с најавом, већ у трећем броју *Позоришног листа*, у уводнику који носи наслов “Дечје представе”, а који није потписан, мада може лако бити из пера главног уредника, налази се, управо, исцрпно образложење те стрип-поетике у тадашњем позоришту за децу.

Аутор текста поставља представе за децу у контекст укупног националног развика. Истиче значај позоришта као националне институције, пореди га са

2) Програм *Расџка Немањића*, Исто, стр. 5.

3) Прво издање *Расџка Немањића* појавило се у Библиотеци Малог позоришта; Књижара Рајковић и Ђуковић, Београд 1906.

4) На пример, “неке слике” посебно одабране за децу из *Маркове сабље* Јована Ђорђевића давале су повремено у Народном позоришту као дневна представа, почев од 1879. па све до почетка века. Друга за децу често приказивана представа *Милош у Лајцима* Милорада Шапчанина, иако целовита једночинка, по општим патриотским значењима и једноставности садржине и радње, веома је сродна овој поетици.

школом – “позориште је школа народна у ширем значењу”⁵⁾ – и покушава да истакне предност позоришта у односу на школу у патриотском васпитању подмлатка. Иако школа “предочава малом и младом свету историјске узоре и учи га да им се диви, да их поштује и да им, по могућности, и подражава”, “има нечега што школа није у стању да изведе: то је да у слици, у живој слици и представи оживи прошлост Србинову”.⁶⁾ *Децја ѓредстава* садржи неку врсту теорије децје рецепције позоришта и патриотских садржаја приказаних у њему. По аутору, када позориште “оживотвори та дивна и узорита лица славне и тужне прошлости српске”, “у децјој уобразиљи нису то слике, нису фантоми: те се прилике појављују као жива створења прошлости, вакрсли из својих давно заборављених гробова”. То се дешава зато што “дух се децји уживи у ту прошлост и појми време, појми људе, разуме догађаје и налази им оправдање”.⁷⁾

Текст *Расџка Немањића* сасвим је прилагођен оваквој намери и са становишта драмске радње стварно и није “комад као такав”. Неколико је разлога што је у тексту истинског мајстора драматургије, какав је био Нушић, драмска радња остала у повоју. Пре свега, она је осујећена дугим монолозима који носе историјске информације и требало је да образују младе гледаоце. На самом почетку је опширан каталог Немањиних земаља, а одмах потом дуг, надахнут опис Свете горе и Кареје у њој. Развоју радње се супротставља и Нушићева визија Растка Немањића. Растко је дете унапред предоређено за калуђерску ризу и за светост и, по много чему, идеално дете: чисто, пуно искрених заноса, неупрљано мођу правог индивидуалног делања. Оно у кључним тренуцима ништа не чини, заспи и сања, а у његовом сну радњу води за њега виша сила. Арханђео га уводи у светогорски манастир.

5) “Децје представе”, *Позоришни лист*, бр. 3, 21. јануар 1901, Београд, стр. 17.

6) Исто, стр. 17–18.

7) Исто, стр. 18.



Марко Мурат: карикатура Бранислава Нушића

Због свега тога, Јосип Лешић је у приличној мери у праву када *Расџка Немањића* описује као “неку врсту историјског позоришног таблоа”. Истина, Нушић у том таблоу радњу замењује другим театарским средствима, и гради свет Растковог сна, онострани свет, као други, скривени план сцене који се по потреби, изненада, естетски ефектно, отвори, да би отуда запојали црквени хорови и анђели сишли с неба. Лешић у свему томе препознаје “технику ораторијума”⁸⁾. Та техника нуди редитељима могућност уношења литургијских елемената у представу и претпоставља духовно појање као упечатљиву звучну кулису, па и као својеврсни чинилац драмске радње. Значајан чинилац *Расџка Немањића* јесте и мелодрамски елемент. Он се огледа у “мелодрамској моралној телеологији”, која на крају води до деци намењене патетичне поруке, која обједињује црквено и национално, духовно и државно: “Ти, Немања, имаш синове који ће ти престо прихватити, који ће оружјем управљати, а твој син Сава, он ће се за тебе и твој народ Богу молити, јер за велика дела, која српском народу у будућности предстоје, треба и других путева, треба и другача оружја.”⁹⁾ Мелодрамска је и визија детета као чистог, безазленог, заносима податног бића, без пуног субјективизма.

То сигурно није једино схватање детета у времену настанка *Расџка Немањића*. Међутим, вероватно никада у историјској мелодрами, којој Нушићев *Расџко Немањић* несумњиво дугује своје порекло, главни јунак није био дете. Уосталом, у овом Нушићевом драмском тексту замишљено је прилично бројно учешће деце. Због свега тога, *Расџко Немањић*, с једне стране, доводи до крајњих консеквенци једну већ постојећу праксу позоришта за децу, усмерену утилитарно, окренуту, пре свега, подизању патриотског духа код младежи а, с друге стране, најављује једну нову, много развијенију форму позоришта за децу, форму у којој ће

8) Јосип Лешић, *Бранислав Нушић, животи и дело*, Стеријино позорје – Матица српска, Нови Сад 1989, стр. 107.

9) Бранислав Нушић, *Расџко Немањић*. Исто, стр. 37.

се више захватати специфични свет детињства и која ће породити прва институционална позоришта за децу, и то позоришта у којима ће заједно играти деца и одрасли – за децу.

Пре него што је дао допринос таквом позоришту, Бранислав Нушић је на управничком месту у другом великом националном позоришту, Српском народном позоришту у Новом Саду, у сезони и по 1904. и 1905. поново деци посвећивао одређену пажњу, и то сличну оној коју је подмлатку поклањала у Народном позоришту у Београду. Пре свега, део романтичног патриотског репертоара већ се у то доба почео “спуштати” према деци, па су релативно често даване дневне представе за све грађанство, па и за децу.

На репертоару је било и комада друге врсте намењених младима. Између осталог, позориште је приказивало *Пејелују*, чију је сценску адаптацију и посрбу урадио, по свој прилици, сам Нушић.¹⁰⁾ *Пејелуја* је приказана премијерно као “дневна представа за ђаке и децу с обањеним ценама у 2 и по сата по подне”. (21) децембар 1904.¹¹⁾ Лист *Позоришше* (издање самог СНП-а), хвалећи репертоарски потез да се приреди представа за децу, говори о *Пејелузи* као “опште познатој драмски обрађеној причи, пренетој у српско рухо тако, да сама језгра и њен развој и техника остану исти”. Лист не наводи аутора адаптације, али говори нешто о његовом раду: “Српски приређивач те приче згодно је поентирао главне моменте развоја и нагласио језгру поуке, што се у тој причи крије.”¹²⁾

У време Нушићевог управниковања у Новом Саду на репертоар је била стављена и његова “хумореска

10) Једини нама познат податак о томе више од три деценије после представе даје у збирном прегледу репертоара Јован Грчић: “Наше народно мезимче”, Нови Сад, 27. и 28. новембар 1937, бр. 44–46, година XII, стр. 5.

11) Са фотокопије плаката *Пејелује*, Архив Српског народног позоришта у Новом Саду.

12) Ј(ован) Хр(аниловић), Листићи, Српско народно позориште, *Пејелуја, Позоришше*, година ХХIХ, 13. децембар 1904, бр. 36, стр. 203.

у једном чину” *Наша деца*. Њена праизведба је била у Народном позоришту у Београду 14. октобра 1903, а премијера у Српском народном позоришту одржана је у Сомбору почетком марта 1904.¹³⁾ Актери ове хумореске јесу деца. Нушић је искористио такозвана “дечја уста” и, уопште, дечју склоност имитирању света одраслих. Породични, тачније брачни односи у грађанској породици одсликани су у дечјој имитацији и игри као у кривом огледалу, са доста комичних ефеката. У овим хуморескама Нушић је, као врстан зналац не само драматургије већ и позоришта, прибегао прворазредном театарском средству, контрасту између физичког и старосног изгледа глумца и улоге коју остварује. Он је у то име извео на позорницу децу, на даскама Српског народног позоришта седмогодишњу Зорицу из *Наше деце* заиграла је Нушићева ћерка Маргита.

Наша деца нису први драмски текст за децу. У време премијере критика их је доживљавала као “страшну сатиру”¹⁴⁾, као “невиним дечјим устима изговорену горку сатиру на растројен, ненормалан, породични живот”.¹⁵⁾ Отуда критичар *Лешојиса Мајице српске*, подсећајући да се “шврћа” појављује на сцени с “облигатном цигаретом у зуби”, да отац мајци кроз дечја уста каже “животињо”, завршава приказ *Наше деце*

13) Нушић има три једночинке с називом “Наша деца”, засноване на истом драматуршком принципу у коме се деца “играју” одраслих, само је реч о различитим проблемима одраслих и различитим узрастима деце. Види: *Наша деца* I–III, Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон А. Д. Београд 1938. Судећи по подели улога и у Народном позоришту у Београду и у Српском народном позоришту у Новом Саду играна је једна, прва једночинка с децом најмлађег узраста. Види: др Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду*, Београд 1993, стр. 153. Драгољуб Влатковић, *Нушић и Српско народно позориште*, Нови Сад 1982, стр. 203.

14) Аноним, “Српско народно позориште”, *Заспана*, 11. децембар 1904, бр. 279, стр. 4.

15) (Милан) Нед(ељковић), “Прикази, а) Белетристика, Мала Библиотека, свеска 53, број XXI, година V, Књижарница Пехар и Кисић, Мостар 1903, Бранислав Нушић, “Мало позориште”, *Лешојис Мајице српске*, књ. 223–4, стр. 223.

коментаром: “Заиста красан углед за децу.”¹⁶⁾ Упркос томе *Наша деца* су играна, иако не одмах, и у дневним представама – за децу.¹⁷⁾ Вероватно је томе битно допринела чињеница да Нушићев текст пружа изванредну прилику за дечје глумачке креације, а и могућност да се штриховањем и режијом “сатира” помери према дечјој игри. То је, свакако, *Нашу децу* учинило делом намењеном младима.

Нушићев годину и по дана дуг боравак на управничком месту у Српском народном позоришту завршио се, упркос бриљантном почетку, правим фијаском. Раскорак између идеала националног просвећивања и реалних околности које су пратиле делатност Српског народног позоришта, неспретност с финансијама, љубавна афера, тачније на тренутке слепа заљубљеност у једну младу глумицу, која је доводила да губи главу и у свакодневним дужностима, условили су да Нушић буквално побегне из Новог Сада у Београд.¹⁸⁾

Нушић стиже поражен у Београд, с дугим и озбиљним “репом” који се за њим вукао из Новог Сада. У таквој ситуацији, он нема куд да потражи прибежиште сем у театру. Овај пут то не могу бити највећи национални театри, чији је управник у бољим тренуцима своје каријере већ био. То је могло да буде неко знатно мање позориште, које би тек послужило као “корак у страну”, тражење егзила, и било алтернативни свет и помоћни излаз. Као што “неуспешни” песници, како, у сличном психолошком кључу, мисли Милован

16) Исто.

17) Судећи по “Репертоару Народног позоришта”, *Наша деца* су, иако су премијерно изведена 14. октобра 1903, за децу приказивана, и то заједно са *Снежаном*, 24. маја 1912. Види: др Живојин Петровић, Исто, стр. 153; На сцени Родиног позоришта најчешће играна једночинка јесу *Наша деца* (13 пута). Види: “Сто представа Родиног позоришта (програм – обимнији, с рекапитулацијом минулог рада – за *Дрвенкацу*, сто прву представу овога позоришта), Београд, јануар 1941, стр. 3.

18) Види: Драгољуб Влатковић, Исто, стр. 36–95; Јосип Лешојис, Исто, стр. 116–127.

Данојлић, постају песници за децу,¹⁹⁾ тако “неуспешни” управник позоришта Бранислав Нушић проналази своје уточиште у првом нашем институционалном театру за децу – Малом позоришту.

Театар намењен деци, у коме су деца била и глумци и гледаоци, Бранислав Нушић оснива заједно са својим школским другом с којим је својевремено покретао *Српче*, истакнутим педагогом, оснивачем и уредником листова за децу *Мала Србадија* и *Зорица*, писцем прича и више позоришних комада за децу, Михаилом Сретеновићем. Мало позориште је отпочело рад у јесен 1905. Представе су игрane прво у једној бараци поред Саборне цркве, а од зиме 1906. у салама ресторана “Таково”. Како описује Јосип Лешић, “у почетку је то право породично позориште два брачна пара: Нушић – Сретеновић, у коме поред мужева активно учествују и супруге, на благајни, као гардероберке и разводнице, бринући о гардероби; док су Нушићева дјеца, Страхинь-Бан и Маргита-Гита – главни глумци.”²⁰⁾

Иако се наслуђује велика енергија Нушићева уложена у Мало позориште, о његовом раду у овом театру остало је мало писаних трагова. Скоро је немогуће да Бранислав Нушић, иначе писац веома лак на перу, плодан, склон да се огласи сваким поводом и сваком пригодом, није оставио више комада за децу него што је забележено. Подаци о репертоару Малог позоришта сачувани су само у фрагментима, тачније, сачувани су углавном подаци о делима Михаила Сретеновића, који је био писац по својој основној вокацији окренут деци и детињству и који је, уређујући “Библиотеку Малог позоришта”, у њој објавио тридесетак својих комада. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, помињући репертоар Малог позоришта бележи само два Нушићева дела: *Распика Немањића* и *Живе*

19) Види: “Један нови облик. Општи преглед настанка дечје књижевности. Онда поток, онда цвет”, Нови Сад 1973, стр. 9–19.

20) Јосип Лешић, Исто, стр. 127.

лушке.²¹⁾ Међутим, “Библиотека Малог позоришта”, недовршено, пуним именом и презименом, открива да су и *Живе лушке* дело Михаила Сретеновића.

Шта је стварно играно од Бранислава Нушића на даскама Малог позоришта остаће вероватно неодгонетнута тајна. Нема сумње да би Нушић, који је живео и радио још дуго после престанка рада Малог позоришта 1907, публиковао све чему је придавао посебан значај, као што је у “Библиотеци Малог позоришта” објавио и *Распика Немањића*. У књижицама за децу остао је, ипак, још по који траг Нушићевог рада. Године 1935. Књижарница Радомира Д. Ђукановића објавила је у Београду две “мале сцене” Бранислава Нушића: *Један слободан школски час* и *Џицин рођендан*.

Ове две једночинке очигледно су намењене дечјем извођењу, и то, вероватно, пре потребама школских приредби него компликованијој, правој позоришној инсценацији. Занимљиво је да су сви ликови у оба комада искључиво девојчице. У *Једном слободном школском часу* девојчице проводе час који губе у ђаскању, понајвише о школи, да би временом почеле да причају и о томе шта ће бити када порасту. Оне, при том, бирају многе мушке послове да би на крају дошле до војничког занимања. Ту стереотипна слика дечје доколице постаје жива игра у којој се девојчице у трен ока претварају у “батаљон војника”. Оне марширају уз песму, пљуште команде, сцена оживљава. Наравно, таквој војсци треба искушати храброст. Појављује се “противник” у облику миша-играчке. “Јуначка војска” уз вриску пење се на столице. У то куца сат – време је за школу.

Један слободан школски час садржи низ стереотипа и о свету детета и о подели полних улога и као да је, на неки начин, у сродству с Нушићевим *Ујезом*. То је и драматуршки праволинијски постављен текст, и тек у разиграном финалу помаља се на светло дана прави Нушићев драмски таленат.

21) Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба* (драма и опера), Београд 1979, стр. 509.

Насупрот томе, *Цицин рођендан* је сав у знаку Нушићеве добро знане комедиографске поетике, мада нема право комедиографско финале. Девојчице славе луткин рођендан и, при том, понашају се као одрасле особе окупљене на рођендану “детета”. Као и у *Нашој деци* основни комични ефекат произлази из контраста између деце и њиховог “одраслог” понашања. Али у овој једночинки нису у комичној интеракцији само свет игре и свет одраслих, већ и реални свет у коме лутке стоје у кутији, мачке гризу нос луткама, а пси их рашчупавају. Јасно се разазнаје онај дечји свет који је конституисао још Змај, а у чијем интимном кругу уз децу и родитеље обитавају и домаће животиње, живи и свет праве дечје игре, али се огледа и свет одраслих са својим навикама, погледима и опсесијама.

После Малог позоришта Нушић није више водио ни једно позориште за децу. Али једно од најважнијих српских позоришта за децу између два рата јесте, нема сумње, Нушићево духовно чедо и плод једне од његових последњих културних иницијатива.²²⁾ Родино позориште је 19. јануара 1938. одложило своју прву представу, јер је тог дана умро Бранислав Нушић. Један од главних његових оснивача била је она некадашња девојчица која је на сцени Српског народног позоришта играла у *Нашој деци*, а на даскама Малог позоришта у готово свим представама – Нушићева ћерка Маргита Гита Предић.

Родино позориште је једно од најамбициознијих уметничких позоришта за децу у историји српског театра. Неоптерећено директним утилитарним васпитним захтевима, делујући у културном миљеу у коме је култура за децу већ увелико била издиференцирана, Родино позориште негује разноврстан репертоар, игра већ постојеће комаде за децу, наручује нове, прати актуелна кретања у култури за децу, поставља драмске адаптације најпопуларнијих романа, даје и музичке и балетске представе. У Родиним позоришту играју

22) ”Родино позориште основано је иницијативом пок. Бранислава Нушића...”, “Сто представа Родиног позоришта”. Исто, стр. 3.

заједно деца (нека од њих ће доцније постати не само глумци већ и редитељи, управници позоришта, играчи балета) и истакнути одрасли глумци, укључујући и прваке тадашњих београдских позоришта.

Сто представа Родиног позоришта бележи да су од Нушића на даскама овога театра играни: *Лекиција у шуми*, *Наша деца*, *Мува*, *Кирија*, *Географија*, *Пуслице*, *Један слободан школски час*, *Под староси*, *На граници С. Х. С.*, *Пути око свећа*.²³⁾ У овом попису има већ знатних Нушићевих комада за децу, једночинки за одрасле које су се, очигледно, показале и као драмски текстови за децу, али и оних дела, попут *Пути око свећа*, која су специјално адаптирана за мале гледаоце. Има назива иза којих се слуте, као у случају *Географије*, делови *Аутиобиографије*, али и имена дела чије рукописе нисмо могли идентификовати и пронаћи: *Лекиција у шуми*, *Пуслице*, *На граници С. Х. С.* Упркос релативно великом попису дела у којима се може наћи и нешто право драматуршког мајсторства, Нушић, ипак, није значајан драмски писац за децу. С друге стране, огроман је пут који је Бранислав Нушић превалио у свету дечјег позоришта. Он је успео да повеже време и поетику спорадичних представа о празницима, националног историјског садржаја и утилитарних намера, с временом првих правих институционалних позоришта за децу, сложених по организацији и уметничким стремљењима и окренутих специфичним потребама детета и живим гранама културе за децу. Од Родиног позоришта до савременог српског позоришта за децу постоје чврсте линије континуитета. Све је, ипак, изашло из Нушићевог “шињела”.

Сцена, бр. 3–4/1994, стр. 54–58.

23) Исто, стр. 4.

VIV

Сцена

ФЕСТИВАЛИ

Пише > Милош Латиновић

64. фестивал професионалних позоришта Војводине

Историја и породица

Фестивал професионалних позоришта Војводине одржан је у Суботици 64. пут, у дефинисаном концепту који карактерише ову фестивалску смотру као скуп најбољих представа насталих у покрајинским позориштима током једне сезоне. У званичном програму било је пет представа за децу и шест остварења на вечерњој сцени, што је дефинисано и правилником организатора Заједнице професионалних позоришта Војводине.

СЕЛЕКЦИЈА И КОМЕНТАРИ

Генерално то је био успешан фестивал, осмишљен у визури селектора Душана Петровића. И ова селекција је у одређеним круговима оспорена што је савим легитимно с обзиром на дубоко персонални моменат сваког одабира, но није често најтачније, јер селектор је једини човек који у данашњим условима има комплетан увид у продукцију. Да ли је другачије могло – наравно, јер у комплетној продукцији (добар део ми је познат) постоји неколико представа које завређују присуство

што је селектор у извештају и навео, али јасно је да је актуелни одабир неоспорно и без дилеме стручан. Слично је, наравно, и у одлукама жирија. Оно што је, ипак, веома важно, без обзира на већ речено јесте чињеница да смо у претходној сезони били сведоци веома квалитетне продукције у војвођанским позориштима. Ту можемо, опет и ко зна који пут, причати о “невероватној виталности покрајинских театра”, али не треба јер чини се да та констатација, та виртуозност, аскетизам и ангажман уметника, код оних који, уз све нас, треба да брину о култури, не изазива другачији ефекат, него их још више ураћа у заблуду да у театру има још простора, те да звоно за узбуну не звони. А није тако. Култура је угрожена. Позориште је угрожено. Дефинитивно је време да изађемо из властита два квадрата среће и да се одмакнемо од најизазовније слике коју чува рам огледала. Награде и признања само одлажу пропаст, али нису решење за проблеме.

Фестивалу професионалних позоришта, самим тим и Заједници професионалних позоришта Војво-

дине, треба мало више јединственог деловања, стваралачке искрености, преданости, чвршће и широке сарадње, ангажмана, етузијазма, и свега другог што превазилази сада видљиву грозничаву заинтересованост директора за избор селектора и касније слични чин формирања жирија.

Фестивал треба да организује позориште или град који, поред техничких услова и “писмене” публике, има жељу да од њега направи светковину, а не да у региону јединствени сусрет театарских стваралаца третира као “нежељено чедо” или отаљан посао, после којег треба што пре испратити госте. То није само проблем домаћина, који се, очито је, сналази са оскудним средствима, ограниченим персоналом, рестриктивним буџетом, него је то “прича” свих војвођанских позоришта: чланова Заједнице, које би требало бар да присуствују отварању и затварању смотре коју организују.

НЕОПЛАНТА И БРАК БЕТ И БУ-А

Представе *Неопланта*, редитеља Андраша Урбана, према роману Ласла Вегела, Новосадског позоришта (награда за најбољу драмску представу, режију, музику и колективну игру) и *Брак Бет и Бу-а*, редитељке Оље Ђорђевић, аутора Кристофера Дуранга, у продукцији Народног позоришта Суботица (награда за улоге Мињи Пековић и Луки Миховиловићу, и костимографско остварење) издвојиле су се из овогодишње селекције, пре свега инвентивношћу редитељског третмана литерарног предлошка, те доминантном и експресивном глумачком игром. Без обзира на њихову жанровску различитост – раздвајају их нијансе или можда друштвени контекст – показују какав потенцијал постоји у покрајинском позоришту.

Неопланта припада корпусу представа које нас подсећају на чињеницу како је довољна “мала промена друштвених околности, па да се човечанство врати на ниво првобитне заједнице”. Неопходно је, дакле, да би се “прочитала” ова представа, уосталом као и наша историја, одбацили све идеолошке оквире којима се врло

често тумаче ставови писца или редитеља, те представу доживети (и суочити се) из властог круга предрасуда, гадости страха и дрхтаја мржње, те опрати лице на којем се види кривица, али тако што ћемо се обавезати да никада више не дозволимо да се дивљаштво понови. О свему томе “прича” Андраш Урбан режирајући један роман, који има обланду персонализоване историје о којој је могуће полемисати, јер “све је тачно али ништа није истина”. Историја једног града (у овом случају Нови Сад), не мора бити и историја земље, нити појединца, због тога се према њој морамо односити онако како је третира Урбан – бескомпромисно и критички.

Неопланта Новосадског позоришта недвосмислено је емотивно прочитана књига, али и дословно тако интерпретирана, уз препознатљиве елементе одавно демонстриране инвентивне режије, подупрте драматуршком вештином, узбудљивом музиком и, као најбитније, опчињавајућим духом игре који запоседа ансамбл Новосадског позоришта. Представа високих домета којој не смета ни повремена цитатност, ни аутоцитатност.

Брак Бет и Бу-а жанровски је потпуно на другој страни, али може се подвести под јасне карактеристике једног особеног комедиографског редитељског рукописа Оље Ђорђевић, који полако али заслужено осваја простор у театарском свету наше земље. И управо тај редитељски проседе овој, на прву лопту, баналној причи удише кисеоник и уз подршку врло потентног и надахнутог ансамбла твори сјајну представу о тако важној ствари као што су брак и фрустрирајући и компликовани породични односи. Редитељка је, без ломова, прошла кроз помало замарајуће трендовско опредељење да мушкарци играју женске ликове, проналазећи решење у карактерима тих Дурангових, у најмању руку, чудних персоне. Миња Пековић (Бет), Лука Миховиловић (Мет), Владимир Грбић (отац Донели/Доктор) издвајају се из одличног ансамбла у којем има повремених искакања, у жељи да се потцрта одређена ситуација или нагласи комика лика.

КЛАСИКА У СЛУЖБИ ТУМАЧЕЊА СТВАРНОСТИ

Према избору селектора видели смо још четири представе значајних вредносних домета. *Госпођа Олиа* (редитељ Г. Стојановић, аутор М. Бојић) Народног позоришта Сомбор, у свом истраживачко-интерпретативном проседеу намеће низ актуелних питања, контекстуализује непрекинуту нит породичне хипокризије, гафове менталитета и никада, код нас, јасну утемељеност вредности грађанског друштва.

Дон Жуан (редитељ И. В. Торбица, аутор Ж. Б. П. Молијер) Народног позоришта “Тоша Јовановић” Зрењанин, веома је храбар репертоарски и редитељски искорак, ка оном што би могло бити тумачење класике из визуре генерације која јесте у XXI веку. У том “читању” Дон Жуан, бескрупулозни и хладни манипулатор, ближи је уклетом Лутајућем Холанђанину него промишљеном Казанови. Он је у игри Ивана Ђорђевића добио обол савремености за коју је карактеристичко да се после свега: лажи, превара, убистава – само про-

Из представе *Неопланта*, Новосадско позориште





мени кожа, отре прашина с крајева капута или обрише образ и крене у нови поход.

Комад загонетног, али када се стекне увид у садржај ипак провокативног наслова *Нека се јаве најбољи* (редитељ Золтан Пушкаш, аутор Ана Терек) покушава да ефектно, у сјајно осмишљеном простору, оспори тезу да су данас другачија времена и да се “без реда не може живети”. Истополни бракови, данас, очито не нарушавају ред, али иритирају талог малограђанских фамилијарних комплекса, спремних да и у негацији инсистирају на обичајима, без обзира на поремећеност сопственог вредносног система.

Краљ Иби (редитељ А. Деметер, аутор А. Жари) у извођењу ансамбла

мађарске драме НП Суботица, јединствени је “треш-трилер” у којем наизглед свега има превише, али и даље јасно проговара о опасности које су за појединца и друштво карактери какав је карактеристичан за сваког “оца – наци(је) – Ибија”.

ШТА СУ ДЕЦА КРИВА, НИШТА ОНА НИСУ КРИВА

Тешко је објаснити шта се дешава са представама за децу у војвођанским позориштима, јер оно што је виђено на 64. фестивалу професионалних позоришта Војводине, очито је изван интересовања данашњих генерација којима треба препоручити позориште и због којих треба учинити све како би заволеле театарску магију. Од пет представа, представа *Има ли деда одело* (редитељка Емилија Мрдаковић, према књизи Амели Фрид) доминантно се издвојила у понуђеној селекцији, не само због инвентивности режије и глумачке интерпретације него више због јасног, храброг третмана озбиљне животне теме што је прилагођено узрасту и с јасним васпитним утицајем. Одлазак најмилијих тиче се, дакако, и деце, о томе треба говорити, а ова представа одабрала је одличан метод.

На самом крају важно је поменути, а односи се на представе за децу, одлична сценографска решења Милице Грбић Комазец у представи *Има ли деда одело* и сјајну креацију лутака и сенки Јелене Милић Златковић, у представи *Велики доброћудни цин* НП “Тоша Јовановић” Зрењанин.

Пише > Зоран Р. Поповић

11. београдски фестивал игре: Шагал, Стравински, Хичкок, демони и срећни људи

Авантура реалног

Модерна је јојједнако и наука као и уметност. Савремени џлес јесће и наука.

Рајсогија у џлавом

"О бојено прозорско стакло за мене представља прозирну преграду између мог срца и срца осталог света. Витраж мора бити озбиљан и страствен. То је нешто узвишено и стимулативно", упућује Марк Шагал. Шагал је после Матиса једини сликар који је разумео шта је заправо боја, изјавио је једном приликом Пабло Пикасо. Невероватна магија боја и мистерија витража Марка Шагала (његовог познатог дела "Амерички прозори" које је настало 1977) инспиришу кореографа Александра Серуду да се препусти непредвидивим токовима маште и покрене путовање кроз емоције са играчима познате америчке плесне групе *Habard strit dens* настале исте 1977. године у улици у Чикагу по којој је добила име. "Хиљаду делова", апартно дело сложених, опсесивних личних визија изузетног уметника Серуде, подстакнуто радом знаме-

нитог ствараоца сасвим другачије, строге и захтевне форме изражавања, своје полазиште у процесу тражи првенствено у музици. Као да и сам поглед и помисао на Шагалове "Прозоре" води узбудљивој, јединственој музици Филипа Гласа; чини се да њена устрептала звучност, бура мисли и осећања које казује, распон боја који носи, проистичу из материјалности глатких површина стакла по којима прелазе слике времена и светова и боја делова витража које се расипају, као да сва магија музике израња из магичне Шагалове визије светлости и боја и у њу се враћа. Четрнаест различитих Гласових композиција Серуда склапа у целину чиме се ствара јединствена потка игре, али и могућност да сваки део музике може да "одведе на неко друго место", да ту пронађе и истакне жељени особен квалитет покрета. Спремност аутора да се препусти сну (у коме се почетне замисли мењају, преводе у нове неочекиване идеје) ношена Гласовом музиком, покреће фантастичну авантуру реалног. Узвишено и стимулативно, како би то Шагал настојао, страствено и прецизно мишљено,

заснива се чудновата, до краја недокучива игра светлости и одраза, огледања са обе стране маштом дочаране преграде која дели дух стварања, особене креативне боје свих индивидуалности аутора и учесника и боје и приче у срцу “осталог света”. Сновити призори који испуњавају дочарану Шагаловски плаву вечност, склопљени од сенки, облика, приказа сачуваних у делићима обојеног стакла па потезом уметника претворених у одразе који на трен постају видљиви, граде аутентичан Серудов прозрочан, омамљив витраж стално променљивих нијанси и утисака, различитих стилова и језичких упоришта, покрета (који игра и приповеда, једнако брзог, енергичног, грациозног, нежног), слика које уводе у имагинарне пределе.

Као што је потребно хиљаду делића стакла да се направи витраж, треба исто толико делова да се састави, испуни једна сасвим не-обична људска прича: а у њој су простори света људи кроз које пролазници својих живота проносе и укрштају своје мале приче и снове, чије се фигуре, кретње, сусрети негде сакупљају, чувају и истовремено пројектују, предочавајући расположиву просторност постојања у којој су огледала одасвуд (велике загонетне површине најпре су спуштене, између играча а затим подигнуте увис, нагнуте, кружно покретне, при чему се посматрачу нуде два сликовна плана – призори онога што се збива и њихови одрази), где се стварности појављују и рефлектују, показујући реалност изнад реалности испуњену истовременошћу истоветних, умножених човекових радњи и залагања. Свеприсутност не-поновљивих прича објављује наратор који се са висина (тамо где се приче чувају и одакле се враћају као из каквог митског огледала – библиотеке) спушта и попут гласника приповеда древну причу о љубави као причу-свих-прича што нуди заводљиво и опорно виђење (и)сторије људског живота коју одувек одређује залог и привид љубави-без-краја. Серудов триптих, мозаик енигматичних слика сав је од изузетних композиција светла и мрака, чудесних просветљења (свепрожимајућа тама која сија) и бојења

(аутор сликања, приповедање светлом је Мајкл Корш). Нарочито је импресиван средишњи део у коме се игра минуциозних кретњи одвија на светлуцавој површини воде по којој као да се сјаје комадићи стакла, испред високих стубова од дима и јарког плаветнила који су налик на каскаде магле, на прозоре иза којих промичу густе облаци, на отворе кроз које се разазнаје недокучиво пространство одакле све настаје и где све одлази. Серуда није само кореограф, плесач, он је архитекта који ствара захтевне планове и гради живе сценске структуре богате ликовности које су често равне, као да припадају слици на површини шагаловског прозора. Покрети су непрекидни, жустри, строги, некад оштри као делићи стакла док се пружају у простор, тела се показују као споне, лукови, али и као бестелесне фигуре које су сублимат чисте осећајности; понесена замахом игре, она се издвајају, траже, групишу, уздижу високо или кружно клизе по поду, заносе, доводе до граница равнотеже, извијају и ломе крхка попут комада стакла, мерећи своју снагу и рањивост, казујући човекову моћ и маленкост, али и надахнуће и растућу чежњу, жудњу за срећом и испуњењем кроз заводљив, удружени плес у оним музичким пасајима када се пробија понека “лагана ствар” између хипнотичке, понављајуће звучности која као да одражава снажне, неумољиве откуцаје времена. Време, то је брујање у ушима, простор то је титрање у очима, записао је Набоков. Овакав непоновљив доживљај времена и простора који се расипају и постварују у хиљаду делова пружа раскошна прича-у-покрету Александра Серуде.

ДОК СЕ ЈОШ ЗЕМЉА ОКРЕЋЕ

Велики позоришни циркус чији су идеатори, креатори, учесници Мартин Цимерман и Димитри де Перо доживљава се као играње без ограничења свим расположивим средствима. Глумци, акробате, плесачи, техничари, сви једнако раде на припреми поставке која је темељна и дуготрајна, где је на крају све прецизно и нема импровизације. Наративну основу зачудних,



Hubbard Street Dance Chicago: Хиљаду делова

оригиналних, духовитих, неконвенционалних комада какав је и необично насловљен *Шија је била враић* (*Hans was Heiri*), смешну смешу преплетених, збрканих прича у причи граде пре свега неочекиване ситуације при чему је сам простор, сценографска композиција самосвојних елемената и драматургије, прича за себе, независна и делатна, која се одвија по сопственим правилима. Као два чаробњака, Цимерман и Де Перо покушавају да дозову *нешто* из *ничега*, објасне необјашњиво, упореде различито и исто, покажу раз-

лично у истом; они своје сценске замисли обликују од малих ствари, обичних, оног свакодневног што се догађа, где се откривају простори, карактери, звуци, а предмети (када се прихвате као бића, жива и стварна), тела, звуци, носе скривена значења. За маштовиту игру може да послужи све оно што дође под руку и бива пуштено да ради за себе, иза свега стоји подстицај да се постојеће покрене, заигра, преокрене, укаже на могуће у немогућем. Своје сложене, заводљиве игре аутори називају *шеширом* јер нису пронашли бољу

реч; а у том њиховом *театру* се не игра ништа више од загонетке постојања, збуновника стварности у којима је сакупљено и магично, и опасно, и неочекивано, где је људска прича пуна сетног хумора, апсурда, неостварености, безумних потеза и квазифилозофских сазнања а појединци, и запањујуће слични по својим потребама и жељама и подвојене индивидуалности када упорно теже да буду различити и јединствени, увек противуречни и крхки у животним намерама у којима ништа не успева. Док мистериозни механизам све (п) окреће, одређује и свиме управља.

Место збивања представе Театра Цимернам и Де Перо из Цириха, расположива просторност за врло особено интонирану комедију људске ситуације налик је на сумрачни кутак људског станишта, складиште препуно дрвенарије, чудно распоређених празних рамова, прозора, врата (што су некада негде водила), остатака намештаја, као узорак разглобљеног, “рањеног” света у који долазе комедијанти, људи-циркузанци, улични пролазници, сударајући се или ступајући у игру са деловима понуђеног инвентара. Тек тада, иза црног застора који пада, указује се доминантна четвороугаона сценска конструкција која ротира око свог средишта, подељена на четири одељења (кућа путујућа, дом-вртешка, точак живота-смрти, циновска веш машина, велики точак хрчка...) где улазе житељи, сусрећу се и смештају суседи у своје скучене одаје, најпре одвојени, усамљени, а потом препуштени центрифугалним и другим силама. У споју перформативних радњи, атрактивних артистичких нумера и сценских етида – скечева (јединственим говором позоришних, плесних, циркуских елемената), зачиње се догађање као борба за опстанак, присуство, очување места, равнотеже, ослонца бивања сред места опасног живљења: док се њихов мали свет неумољиво преокреће, тела се повијају, сударају, падају, боре са гравитацијом, изазовом висина (одакле се могу додирнути звезде или пасти у амбис), успевајући да се некако одрже, снађу, стану на ноге. Актери су тек скициране персоналности, татијевске

приказе не претерано зачуђене стањем окружења у које су бачени. Насупрот статичности свакодневних стања и положаја савременог човека, импресионира заиграност, ослобођеност покрета ових не-обичних људи: сугеришу се њихове зачуђујуће физичке, гестуалне, гласовне моћи, гипкост, прилагодљивост њихових тела.

Иако аутори представе, сходно токовима актуелних извођачких пракси истовремено испитују граничне могућности учесника и теже да прикажу њихову виртуозност, у први план се поставља и теоријски и значењски план приче о простору и телу. Надахнутом игром простор приповеда о себи својим координатама, линијама, равнима, правцима и дијагоналама, предмети и људске фигуре смештају се и опстају у свим правцима, шири се ограничени опсег перцепције и маште, наговештавају и друге димензије постојања и присуства. У овако доживљеном простору/сценографији као битном чиниоцу извођења, наступају учесници пре свега својом физичношћу, појавношћу, акцијом, истиче се материјална стварност и простора и тела играча; приповедна основа заснива се и даље развија из укрштених просторних или међусобних односа ликова, из искуства узајамних деловања у/према/са простором назире се могући садржаји и у њима нове референце и асоцијације. Жива музика отвара још једну димензију казивања, композитор Де Перо присутан на сцени као ди-цеј артикулише и модулира звучност помахниталог света предмета и људи, одакле извиру и мирнији, интимнији баладични тонови. Првобитни чулни утисци које доносе визуелне атракције и узбудљиви ритмови не прикривају суптилно наговештене семантичке одразе, проблематизујући виђење приче живота као лаког штива, бурлескне скаске испуњене бравурама гордих посртања. Управо на урнебесним врхунцима човекове комедије, иза узалудних напора да се задата стварност сустигне, победи, премаши, стоји мрачна страна смешне збиље, расте мучан осећај остављености пред нерешеним питањима егзистенције и идентитета света и појединца. Док се још Земља ок-

реће и са њом људи затворени у мале надреалне животе, одустајање од игре није могуће: све се враћа на почетак, следи још један круг, вечито враћање истог. Ханс је Хеири, шија је врат.

ПОСВЕЋЕЊЕ СТВАРАЊУ

“Знати је ништа... замислити је све”, то је важно ауторско упориште увек изненађујућег Акрама Кана. Он позива на путовање преко уобичајених граница, креира изазовне и визуелно раскошне наративе-у-покрету, храбро повезује искуства различитих култура и дисциплина, језик његових дела заснива оригиналан савремени израз на темељима класичних форми игре (катак). Полазиште његовог стваралачког процеса дакле није у сазнавању него у неухватљивим токовима маште: тако је и у случају несвакидашњег рада загонетног наслова *иТМОи* (у *Игоровим мислима*). Поводом стогодишњице првог извођења *Посвећења пролећа* Игора Стравинског, инспирисан животом и делом великог руског композитора, Кан истражује природу његовог уметничког бића, његову имагинацију и мотивацију у стварању, пратећи оне токове којима је Стравински мењао класичну музику, не толико кроз изражајност већ евоцирањем емоција преко образаца, симбола али и њиховим разарањем. Кан заправо настоји да својом маштом ре-конструише бурна превирања у мислима Стравинског у време када је писао *Посвећење*, али пут до тога води кроз самопреиспитивање, понирање вијугавим токовима сопственог креативног хаоса-у-глави па се откривање фантазмагоричног света Игорових мисли доживљава и као транспозиција бурног одговора у мислима самог Акрама Кана, као увођење међу његове личне анђеле и демоне, узбуркане силе у чијем судару настаје уметност. Са Стравинским у мислима троје савремених композитора (Nitin Sawhney, Jocelyn Pook, Ben Frost) отварају аутентичне звучне просторе кроз које Кан путује за Игоровим-својим визијама; чини се као да су у некој резонантној кутији густо прожети најразличитији тонски узорци и мотиви (и у њи-

ма атавистички и врло савремени импулси) па одатле силовито звуче – електронска или класичнија инструментална музика, фолкрорне или руске музичке теме, ритмови индијски и афрички којима се “открива мит”, пресецани силовитим какофоничним узнемирујућим пражњењима или нагло наступајућом тишином.

После кратког мирнијег почетка, покрет постаје снажан, брз, необуздан, грчевит (када телима овладају фуриозне силе које их узносе и ломе), вртложан, и акробатски, са високим скоковима, окретима и падовима, у кореографским склоповима еруптивне енергије, ритмичности, сложене физикалне изражајности. Између једанаест играча који покретима заплићу мрежу Игорових-Канових мисли, сусрећу се чудновате креатуре, митске приказе које се помаљају из дубине времена или бића маште (пажњу привлачи необичан створ са роговима налик на Фауна Нижинског, пристигао у ствалачку фантазију право из *Појоднева једној Фауна*). Центална фигура је наратор (изузетна глумица Кетрин Шауб), увек у средишту збивања (приче-сна) и представља и снагу и живот и смрт, не-стварну појаву у белој кринолини која води у пролеће. Као да је у њој стециште прастарих приповести, као да је она сама запис усред хаоса који мора да се каже па проговара сваким делом тела, рукама, суптилном кретњом у чијој је основи катак плес (име *кашака* потиче од речи *каша* на санскриту која значи *прича*). Високо у простору испуњеном димом, прошараном јарким сноповима разнобојног светла, виси велика црна четвороугаона конструкција која се и сама пуши. Она се лагано подиже и спушта, криви, надноси над бурно средиште мишљења и стварања, као да тежи да ограда то место немира и сталних мена, да обухвати, ограничи, уоквири мисао, као да је рам који тражи своју слику: а она се непрекинуто ствара.

На фону изворног дела које приказује древни пагански ритуал слављења и жртвовања Богу пролећа (делови су названи “Дивљење Земљи” и “Жртва”), реинтерпретирајући приступ Стравинског, Кан жели да

испита/предочи људско стање, природу онога што стоји у човековим мислима, бићу. Градећи своју визију драматичне епизоде око ритуала жртвовања, аутор указује: “Прекид у мислима, жесток отпор конвенцијама, смрт тела и рађање у души, подсећају да су мисао и машта дивљи, да сами имају моћ стварања.” Кана наравно интригира како би искуство Стравинског и *Посвећења* могло да се односи према нашим/његовим сопственим ритуалима, храбрости и суровости у делању, запису судбине који свако носи собом. *иТМОи* Компаније Акрама Кана из Лондона доноси извесно разрешење: дело преузима основни догађај из структуре *Посвећења* – ток рађања и умирања, ритуала љубави и насиља, да би се из тога произашлом енергијом, “сакупљеном” у силовитом звучном “облаку”, поновљеним кружним покретима око-између симбола и њиховом разградњом, дочарала виолентност самог креативног процеса. Уместо је запажање да традиције, правила, закони судбине, ритуали, одају некакав ред, облик наших живота, али да је основни принцип универзума хаос из кога све настаје, дубоко одређен непредвидљивим силама кретања и промене и да је управо њему еквивалентан чин уметничког стварања. Ако је “ум човека способан за све јер све је у њему”, прошлост, будућност, истина, у *Ијоровим мислима* музика је присна, физичка веза са светом, и она је, као што су и осећања, врста кретања. “Звук, бес, енергија, љубав, све су то посвете уметника против смрти”, у *Ијоровим мислима* “постоји само покрет и у том покрету сав живот”.

ЦРТАЊЕ СРЕЋЕ: ОВДЕ ЈЕ БИО ЛАРИ

Бити *срећан као Лари* значи бити *веома срећан* упућује популарни урбани речник Аустралије/Новог Зеланда. Природа среће је неухватљива али и само њено помињање изазива конфузију укрштених гледишта, сумњи, изазова, питања: шта је права срећа (да ли смо изгубили појам о томе), како бити срећан и да ли је то уопште могуће, да ли је срећа у срећи другог (због неког другог, поред другог), да ли је срећа мала па је

не примећујемо док смо срећни, је ли срећа у малим стварима или великим жељама, да ли је срећа дељива или је то лична, скривена, неказива ствар, да ли смо можда заборавили како да будемо срећни или је она за нас ипак изгубљена, хоћемо ли опет поново бити срећни, да ли тело игра јер се радује, јер је срећно или игра тражећи срећу, покушавајући да је пронађе, стигне, обухвати, да ли је и само тражење, замишљање, описивање среће срећа? Представа *која доноси срећу* насловљена *Срећан као Лари* Шона Паркера и његове Компаније из Сиднеја покушава да сва ова и слична питања о срећи обухвати игром која ће бити ведрог, привлачна, а опет довољно озбиљна, убедљива. У свом сложенем истраживању “порекала среће” Паркер полази од Енеаграма, психолошког система који издваја девет типова личности и на основу њих скицира ликовне свог комада, да би процес рада био усмерен према откривању могућих различитих виђења среће која нуде Перфекциониста, Давалац, Извођач, Трагичан романтик, Посматрач, Ђавољи адвокат, Оптимиста, Газда и Посредник. Аутор пажљиво бира оне способне и посвећене играче који показују снажну индивидуалност, сигурно одговарају на постављене захтеве без обзира на њихово различито образовање и претходно искуство. Покрет је утемељен на различитим популарним стиловима, заједнички говор граде улични плес, хип хоп, брејк денс, балет, савремена игра, али и вожња ролера, игра (са) лоптом (она је и саиграч и реквизит и значењски атрибут – на врху прста окреће са као Земља док људи са њом круже са својим причама о срећи), целовитост исказа постиже се у споју перформанса, позоришног/плесног израза, жустре урбане фискултуре. Гласна електроакустична музика која све обузима и којом простор звучи као да је то узбуђујући ехо неке удаљене стварности која дозива, неодољиви је подстицај за кретање, игру што се не може зауставити, одложити, од које се не може одустати. Одевени у шаролику свакодневну одећу, деветоро учесника делују као завереничко друштво трагача за изгубљеном срећом,

моћно и као тим (у коме свако сваком може да буде ослонац или пар) и као скуп појединаца (у крокијима додељених персоналности) занесених својом мишљу и наумом. Они су и одмерени, пажљиви, благи и груби, пуни живота или изгубљени, успорени, врло своји и без упоришта, замишљени, насмејани, луцкасти, казујући својим снажно покренутим телима да иза физичке акције, ефектних радњи, неуморног трчања и скакања стоје рањива осећања, слутње и сумње, дирљив, носталгичан доживљај на путовању кроз живот које води привид/истина среће.

Представа одводи на неко радосно место, кутак града украшен високо подигнутим разнобојним балонима (варљиви мехурићи среће који се не могу дохватити или зачас одлете и пукну), међу разигране “срећне” људе. У средиште, као битан сценски знак (десети учесник игре), постављена је масивна црна конструкција кружно покретна око вертикалне осовине. То је и магична кутија где се на трен скривају и одакле израњају људске прилике, и замишљени контролни пано преко кога се управља збивањем и бележе резултати; или, то је пре свега увек присутан зид као место сусрета, ослањања, позирања, цртања и писања графита, као препрека на коју се пење, око које се трчећи обилази, изазов који треба прескочити, или још више, школска табла која се обрће и има две стране по којима остају записи, позиви, поруке, дијаграми кретања и мишљења. На почетку, на њој су уцртане контуре људских фигура у мноштву и показују минијатурну мапу света одакле долазе сасвим не-обичне особе од којих би свако хтео да буде *срећан као Лари*. Актер који се издваја, који је и учесник и посматрач-аналитичар, заправо је човек са разнобојним кредама: док фуриозна игра траје и покрет повезује сваку тачку простора, он уписује утиске, унутрашње мисли, осећања, коментаре, скицира нечије ухваћене поруке (*ово је било смешно, пошребан ми је неко, нико ми не шреба*), дописује, шара, брише, на табли која се окреће и постепено испуњава све је више линија, облика, боја, уцртаних отисака

делова тела, ствара се зачуђујућа мрежа укрштених, преломљених путања као графикон свих кретања. Траг креде наставља да прати покрете по поду, да обележава, дели, означава поља по којима је неко прошао, на крају је читав простор исписан, пребојен баш као и лица, руке, тела играча по којима остају отисци њихове потраге, цртања среће. Ако је срећа неухватљива, неказива, онда се путовање према њој, лични осећај приче-о-срећи могу нацртати. Један графит-поука на зиду/табли допуњава цртеж: не треба само нешто урадити, записано је, треба стати и остати. Срећа је дакле у бивању, присуству, остављању трага. Стога је и дописано: *Овде је био Лари*. (И био је срећан?)

НЕВЕСЕЛЕ ОЧИ КЛОВНА

Густавија је име идиличног места на “рајском” острву, асоцира на бајколики одељак удаљене, романтизоване стварности. Густавија је заводљиво женско име, или само уметничко име. У виђењу које нуде Матилда Моније и Ла Рибот, Густавија је жена са две главе и два срца која је изведена на сцену, за две уметнице јединствено острво стварности, да ту постоји, одигра, каже себе. И њена прича има две стране, смешну и тужну, замишљену и стварну, ону која се тиче стварања и ону која се односи на живот: и као што две Густавијине половине не могу једна без друге (она је загонетна жена која сваког часа и скрива и открива, смеје се и плаче, преузима различите позе и носи многе маске), тако се и њена скаска о уметности и/у животу одвија у замршеној двојности, непрекидној ре-де-конструкцији. За Густавију је и прави пут изражавања двострук, најпре индиректан: тражење ослонца у свету класичне бурлеске, пре свега филмске, примерено је полазиште да би се одатле стигло до махните слепстик збиље свакидашњег бивања; бурлеска има специфична одређења, у њој је све и тривијално и узвишено, претерано да би било убедљивије смешно, шаљиво уозбиљено, улоге са замењују и уносе сталне забуне, (анти) јунаци су способно-неспособни, надахнути и пасивни, мудри и

неуки, бунтовни или жртве, намргођени и ведри, претерано говорљиви или ћутљиви... Почетна идеја, рад на тему кловна, уводи у процес усвајање неких основа бурлескне игре, али то даје само “оквир за праксу... за начине размишљања и чињења”, “алат бурлеске” користи се посредно, уноси у особен сценски-кореографски језик обе ауторке да би се дијалог два друга-чија кловна Моније–Ла Рибот остварио у сусрету различитости-бурлеске (где је све упадљиво и комично) и свремене игре (где је све скривено и нема скоро ничег комичног).

Представа *Густавија (Машилда Моније & Ла Рибот)*, Монпелје/Женева) уводи у затворени простор сав завијен у црно – уоколо су црне завесе, на поду црна наборана тканина (што подсећа на кутију у којој се чува скривен, драгоцен предмет) где долазе две високе жене одевене у црно (црно је омиљена боја, и марамице којима бришу сузе су црне). На њиховим лицима је и збуњеност и одлучност да нешто ураде, показују и обазривост и љутњу и снагу. Први део протиче у наговештају па потом одвијању неких типичних тачки не-ме бурлеске (седање на исту столицу, заједничко горко плакање, препознатљива сцена са неспретним проношењем дуге даске која удара и обара оног другог, све то са много посртања, сударања, падања и устајања), постају видније важне црте антијунакиња бурлеске – спремност на игру и надигравање, супарништво, жеља да се надмаши, доминира. Овакве етиде слепстик перформанса се исцрпљују, претварају у покушаје сценског наступа испред микрофона, постепено се установљује текст који уз покрет настоји да објави неке идеје; у почетку се изговара тек понека реч или крај неке филмске-литерарне реплике (цитира се и Шекспирово “Спавати, ... можда сањати”) да би игра нарастала до објаве, побуне, акције упорног самопредстављања (фантастично такмичење у “стриптизу колена”), подсањања на себе, саопштавања свог женског становишта, људског/уметничког положаја, муке, залагања, изгубљености. Две краљице бурлеске, игра-

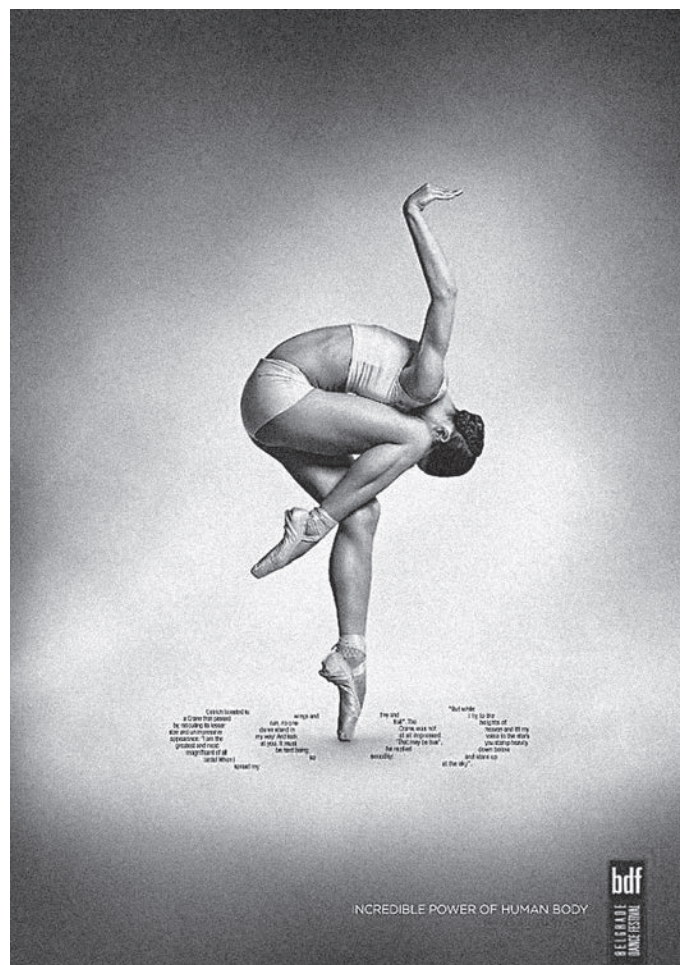
чице сопственог кабареа, две жене пар екселанс постају бунтовне говорнице: испете на столице да би биле више, оне наступају помпезно, патетично, ауто-иронично, са снажним покретима руку, гласови им се надјачавају (продоран енглески меша се са суптилним вокалима француског), њихова кажа се гради и руши, обезвређује и претвара у хрпу бесмислица. У завршници, кроз све оштрији симултани дијалог, аспекти рода и женске сексуалности као културно-политичког питања, медијске претпоставке идеалног женског бића, постављају се у наглашено иронизован контекст, свака реченица почиње са “Жена” и звучи све апсурдније. Једино последња погађа оно право, враћа у реалност: “Једна жена, сама, у мраку.”

НЕВОЉЕ С ХАРИЈЕМ

Игра је писање у простору и времену сматра Мишел Ноаре. У свом раду она осмишљава везу између музике, покрета и филма: понекад за потпуност исказа није довољан простор сцене па се уноси филмска слика као боља сценографија, да би се даље ширило поље суштинских веза позоришта, биоскопа и игре. У другом случају слике филма директно се не пројектују на место збивања али су већ присутне у кореографској замисли, као да је стварање филма “унето” у запис покрета. Инспирирана искуствима филмова Алфреда Хичкока, користећи принципе филмске технике, начине синематичког сликања-мишљења, формалне и естетске условности, Ноаре креира кореографски трилер *Зайисник са лица месца* (оригиналан назив *Minutes opportunes*) и уз Бахову музику *ише кореографију покрета-и-филма*. *Музика је важан сујстишћуенї товора (не поствљају се мале етиде као звучна праїња визуелном плану), у њој је и итра и слика, концевїи преузетїе струкушуре филма је чврстї оквир, али је даљи цуш стварања преушїшен захїевима машїе (све је дакле фикција а она увек ирича о живошїу)*. У *средїшїцу ирїстїуїа* Мишел Ноаре је време, његово стално присуство, осећање да пролази, да је брзо, неухватљиво, споро, мучно, додељено, изгубље-

но, време није тек општа метафора која све обухвата већ сâмо место догађања. Нарочиту пажњу привлачи онај посебан час што изненада долази између дужих временских одељака, “кључни, заслепљујући тренутак када наступа прекид са прошлошћу а будућност почиње да се обликује” и који је сасвим изван времена, догађај који обележава читав нечији живот. Тај опортун, подесан, некад неблагоприятан моменат “када се судбина умеша у наше животе”, јесте време-простор унутар/око кога четворо играча/ликова детективног романа/јунака филм ноара трага за недостајућим одговорима, разрешењем интриге, значењем својих улога и мотивима свог делања, разлосима свог присуства.

Почетак представе Компаније Мишел Ноаре из Брисела је као уводна секвенца неког Хичкоковог филма, на поду је мртав човек и радња која следи наизглед је очекивана истрага случаја, покушај да се најпре изврши увиђај, састави *зайисник са лица месџа*, направи детаљна реконструкција убиства (чини се да се време накратко помера напред-назад да би се можда открило шта се догодило пре, а шта после, укаже друга могућност, тело се помера, устаје и враћа, све се понавља на другом месту). Загонетне, ужурбане особе уносе додатни немир и забуну, бива јасно да је тешко и претпоставити ко је овде детектив а ко осумњичени, ко би могао да буде стварни убица, зашто сви трче и од кога се скривају, шта се налази у браон коферу који проносе. Штавише, убијени постаје актер бледог лица, остали се све брже крећу, много пута излазе и улазе на врата, неки нестају “као на филму”, провлаче између зидова који се померају. Оно што сценска игра показује налик је на серију филмских кадрова, сниманих и из више покушаја, који се пуштају без резова, немонтирани, при чему се у кратком периоду једна уз другу накупљају стално поновљене радње које повећавају узбуђење, типичне за трилер (тако се замишљена тајновита сила која управља људима и догађајима и “води” причу идентификује са чиниоцима и механиком градње филмског привида).



Хичкоковски заплет око мртвог човека који нестаје и појављује се на другом месту (*Невоље с Харијем*) развија се кроз егзактне, поетичне призоре (са правом мером саспенса и мрачног хумора), у њиховом варљивом нереду приметно је прецизно, постојано приближавање узрочног и последичног. Ауторку нарочито привлачи мистерија људских сусрета и односа у датом времену; хичкоковски скицирани карактери као да суделују у некој чудној завери, где су њихова акција, делање врло битни, судбоносни, њихови се путеви укрштају, везује

их и саучесништво и приврженост, и сумња и одбојност. Чист, енергичан покрет пише, образлаже ту сложеност стања у коме се четворо бића налазе и боре, читав би синопсис могао да се прикаже графички цртежом трагова кретњи по поду. Склопљена од спретно уплетених малих целина, кореографија делује као збирка кратких прича (*крајких резова*) у којима се различити садржају одвијају на истом месту или се исти представља у измењеним околностима. Фигуре покрета су понекад лакше читљиве, одређујуће, сугеришу наративни ток, некада се развијају у префињен, апстрактан плес (као предак изван *ојоршунот шренушка*) или се брзина, ритам кретњи, немир који носе смењују прекидом, мировањем. Звучна слика (цитат музике Бернарда Хермана из *Психа*, тишина у којој се чује удаљено звоно телефона, ефекти који као да су преузети са филмске тонске матрице) допуњава атмосферу напетости и ишчекивања док омамљујућа музика Јохана Себастијана Баха дочарава одјеке времена (појављује се и нестаје, флуидна и неухватљива), издвајајући, наглашавајући, продужавајући онај нарочити, не-редован, *ојоршунот шрен* човековог не-постојања. Простор белих зидова и пода у коме је уобичајена сценографија филмске крими приче (сто, столица, лампа, кавез и у њему папагај) са видно постављеним рефлекторима са стране упућује да је место збивања студио у коме се снима филм. А игра живот, чудних, замршених, апсурдних прича. Као на филму.

ОДИСЕЈА ЗВУКА

Путевима својеврсне стваралачке авантуре одводи Роберто Запала: он покреће пројекат "*Ре-мајирање Сицилије* са идејом да обнови, употпуни своје виђење, доживљај краја из кога је потекао, да истражује, открива, представља тамошње "обичаје и навике", да укаже на лепоте острва али и на "оне негативне асоцијације" које су за њега везане. Запала почиње да студира и анализира разнолику историјску и литерарну грађу, од Хомера до савремених филозофа, да би кроз даља

трагања, радионице, заснивао сопствену интерпретацију: заменивши речи и папир телом као средством, гради особену представу *иоејској шела* (*cor poetico*). У исто време, студијом названом *Инструментии*, кореограф се посвећује проучавању старих и ретких, заборањених инструмената који се обично не користе у соло наступима, додељујући им на сцени главну улогу као важног учесника игре. То су овај пут дромбуље (*marranzano*), типичан сицилијански инструмент упечатљивог ориганалног звука и ритма; иако се обично везују за мафију, њихова опојна звучност евоцира традицију, дозива прошлост, као да су у звуке саме уписани простор, време, велике и мале повести па се оданде враћају, постварују, постају видљиви, као да јединствени глас инструмента проговара, приповеда. Запала предано испитује везу тела са "звуком, буком и музиком" непрестано потврђујући неограничену креативност тела играча, приближавајући њихов изворни осећај звука и ритма звучном простору који отварају дромбуље. Тако се у представи *Инструментии 1 <ојкривање невидљивој>* (Компаније "Zappala Danza" из Катаније) жељена слика Сицилије приказује неочекиваним језиком звука-покрета.

Док се вибрантни тонови дромбуља шире кроз простор (музичар Пучио Кастрођовани је са својим драгоценим инструментом иза прозачног белог застора, на рубу острва-сцене црно-белих тонова), Запала изводи из мрака, просветљава и импресивним призорима компоује есеј-у-покрету о поетском, моћном телу. Испод црних одора (део познате сицилијанске иконографије), после екстатичног плеса загонетних приказа у њима, указаће се као извајане античке фигуре снажна мушка тела и кренуће њихова игра понесена игром нарастајућих звукова. Актери су и сасвим обични људи, савременици, који као да преузимају/собом носе обличје древних предака, или можда митска бића призвана из римске историје, са дна времена. Импресионира незнана сила која их подстиче, покреће, подиже сваки део тела, узбуђују њихови сусрети

и надговарања, складно заједничко наступање (чини се да руке, ноге, сложенем лексиком расподелају епске скаске). Уз то, испољава се и наглашена фигуралност, актери заузимају одређене положаје, ставове, који реинтерпретирају облике локалног понашања, односа, размене погледа и порука (иза чега се такође назире одрази замишљене комуникације праистарих житеља тог краја). Врло савремен кореографски запис нема етно елемената нити се тежи издвајању широким значења: разиграна тела су стварна и посебна, раскошна *исема йокреши* обележава магичне слике почетка и бесконачности. У завршници, аутор прави занимљив брехтовски прекид: један од плесача на матерњем шпанском језику проговора о себи, о свету људи који га окружује, о томе ко би желео да буде и шта одбија. Овакав гест уметника казује да авантура реалног коју покреће, осмишљава игра, не изневерава стварност, већ враћа стварности Игре. Која позива на откривање невидљивог.

НЕШТО ОД ТЕЛА: СМРТ И ДЕВОЈКА

Wisteria Maiden (Фуџи Мусуме) је познат класичан плес који припада кабуки театру. *Wisteria Maiden* (*вајстерија* – име јапанског цвећа, *мајген* – млада девојка) је апартан рад Андониса Фоњадакиса који кроз дуге процесе уметничког истраживања и лутања настаје у стваралачкој авантури окренутој удаљеним цивилизацијама, где снажан подстицај јапанским традиционалним позориштем и јапанском културом дочарава издвојени свет постојања, измаштаних слика, продорних звукова, опскурне реалности. Аутора (чија дела у својој основи носе искуства блиска европској традицији) овај пут нарочито привлачи јапанска уметност, начини на које она третира време (“а много је тога у вези с трансформацијом и митологијом”) али пре свега врло особена представа жене “која је тамна, само сугерисана, са сенкама”. Андонисова заокупљеност мистеријом жене повезује се са инспирацијом коју проналази у кабуки театру и хаику поезији: са једне стране пружа се могућност да се оствари поставка ис-

кључиво за мушке играче (у улози *онајаша*, глумаца који у кабукију интерпретирају женске ликове), али и да се поред тога унесе дубок доживљај поезије која иако није директно присутна, не чита се, не говори на сцени, суочена са језиком тела бива “више сугестија него истина и много даље од оног што обично око запази”. Представа Фоњадакисове компаније “Апотосома” (Атина/Лион), чије име дословно значи *нешито ог шела*, прихвата се као раскошан аудиовизуелни спектакл сугестивне ликовности, продорне изражајности и прецизности сваког геста кроз след зачуђујућих живих слика, нарочите физичности која обележава човеково тело силином енергије, изворне снаге и сензуалности.

У исто време, *Wisteria* може да се посматра и као опсежан егзактан елаборат настао кроз шире истраживачке захвате у поље јапанске уметности, литературе, сликарства, филозофије, где се утицаји различитих извора стапају у сложене језичке кодове који заснивају врло лично ауторско виђење древних театарских форми и преко њих женског/људског бића. Тако се кабуки не подражава већ се узима као оквирно полазиште, пут размишљања, па се тек пажљивијим увидом у приказано уочавају трагови одређења, условности, елементи захтевне кабуки игре унети у структуру, самосвојни кореографски запис Фоњадакисовог дела (осморо глумаца тумачи осам ликова, важна је њихова физичка спремност за распон између акробатских покрета и *женског плеса*, вештина у техникама наглашавања/претеривања, развоју поза – и покрет и мимика показују пролазне мисли и расположења; промена костима означава другачије стање или други лик који се преузима; дуге перике, маска/шминка, њихова боја која је битна, обележје су ликови; за плес су везани неопходни реквизити – лепезе, свилени убруси, дрвене облице...). У композицији целине, одвијању сцена, низовима покрета, наслућују се дискретни одрази хаику писања (трделна динамика која доноси правилност казивања, ритмичност, подстиче перцепцију па се открива оно најдубље скривено, преводи текст у по-

текст; једноставност, снага и директност изражавања, асоцијативност или јукстапозиција две слике/идеје са оштрим прекидом на крају секвенце – “стиха”; нагласак на кратак тренутак времена као осећај изненадног просветљења...). Однос према преузетим узорима бива све захтевнији, они су попут постављене флуидне вертикале око које круже стваралачки напори аутора и посвећених играча, њихове намере, мисли, инстинкти; Фоњадакис заправо одатле узима, позиционира привлачне, изазовне елементе и предаје их игри, представља на другачији начин, ставља у нови контекст.

Дело се постепено уобличава кроз процес сталних прожимања различитих утицаја – источњачке традиције која је “сведена, врло контролисана и рационална” и критске пуне “енергије, живота, радости”; тако се на медитерански начин приступа у јапанску уметност, пружа увид у примерен минимализам исказа, у отворен, надахнут, снажан покрет (близак Андонисовој по-етици и медитеранском темпераменту), уносе се облици, елементи, положаји тела класичне игре. Мушким наступом не имитира се женски сензибилитет, мушке и женске персоналости се узимају, размењују, скривају једна у другој и раздвајају, као да једна из друге произилазе и једна у другој нестају. Актери на почетку долазе у својој свакодневной одећи, да би костимирањем, маском, променама појавности, односом у/према простору градили своје присуство; нарочито је импресиван сусрет тела и света сценских предмета – загонетних “кринолина” које облаче или се у њих увлаче као у љуштуре, лепеза које као да израстају из руку и отварају њиховим кретњама, па се тако достиже импресивна фигуралност на заустављеним сликама надреалне стварности. У изворној причи коју нуди класична *Wisteria*, девојка излази из нарочите, прелепе слике којој припада, оживљена погледом мушкарца; са граном пуном цветова који симболизују дуговечност, девојка (заправо њен дух) игра свој плес чежње и неузвраћене љубави, да би се тужна вратила

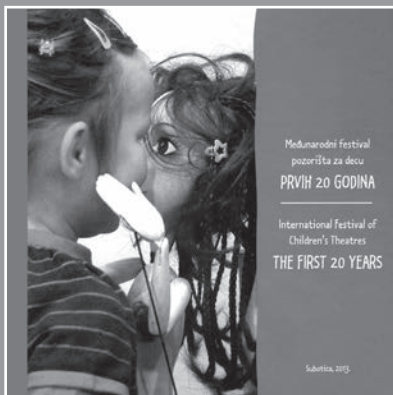
у своју слику. *Wisteria Maiden* Андониса Фоњадакиса евоцира дух жене кроз сновите слике-у-покрету које се отварају и затварају, које су и овде *слике поочетка и бесконачности*. А “слика сама је говор, слика је свет изван формулисаног језика”.

РАСПОЛОЖЕНИ ЗА ИГРУ

Невероватна је моћ људској шела да исприча причу, стоји у поднаслову Фестивала игре. Невероватна је моћ те приче да у исто време проговори о смислу, значењу причања. Охад Нахарин враћа се својим ранијим остварењима, преузима из њих делове и њиховим пробраним причама компонује раскошну причу-о-причи. Приближене једна другој, постављене у дубоко промишљен постмодерни оквир, старе приче се повезују, допричавају, надговарају, у њима је реч о ситницама које живот-игру значе, невероватним жаром, задовољством, тела казују свој лични однос, приврженост, своје тумачење игре која покреће, обузима. Тако приповедање игром о игри постаје нови садржај еkleктичног Нахариновог рада насловљеног *Минус један*; аутор одводи даље од достигнуте тачке мишљења и делања, “испод нуле”, у ону *непознату територију* која интригира, где се егзактни увиди, концепти, претпоставке и умећа игре-као-науке сусрећу са њеном алхемијом. Звуци старих шлагера (*Мамбо трозница*, *Hejge iznad gule*, *Que Sera Sera*) неодољив су позив који гледаоци расположени за игру прихватају, па њихов наступ, покрети, постају саставни део кореографије. Представа Великог канадског балета из Монтреала, кроз прасак строгих, енергичних, љупких, грациозних покрета, дочарава уметност игре као чаролију у коју се пре свега приступа игром. Игра дарује ту невероватну моћ да приближи, учини стварном илузију лепоте. О лепоти, стварности и важности илузије говоре надахнуто, мудро представе овогодишњег Београдског фестивала игре.



КЊИГЕ / ДОГАЂАЈИ / IN MEMORIAM



Међународни фестивал позоришта за децу, ПРВИХ 20 ГОДИНА /International Festival of Children's Theatres, THE FIRST 20 YEARS, Отворени универзитет Суботица, Међународни фестивал позоришта за децу, Суботица, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2013.

Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици је најстарији фестивал позоришта за децу у Србији. Његово 20. издање реализовано је у другој половини маја 2013. Тим поводом припремљена је обимна и по свему изузетна фотомонографија овог фестивала. Уредник издања је Слободан Марковић, оснивач овог јединственог фестивала у Србији, његов дугогодишњи директор и селектор програма. Дакле, особа која најбоље познаје "грађу" која се налази између корица монографије јер је две деценије креирао програм фестивала. У уређивању фотомонографије велики допринос дала је Оливера Мудринић, секретарица фестивала. Уз Марковића и О. Мудринић, аутори фотографија су суботички фотографи Биљана Вучковић, Дејан Вуковић и Аугустин Јурига, а коришћена је и фотодокументација Фестивала.

Пише > Зоран Ђерић

Поводом 20 година постојања

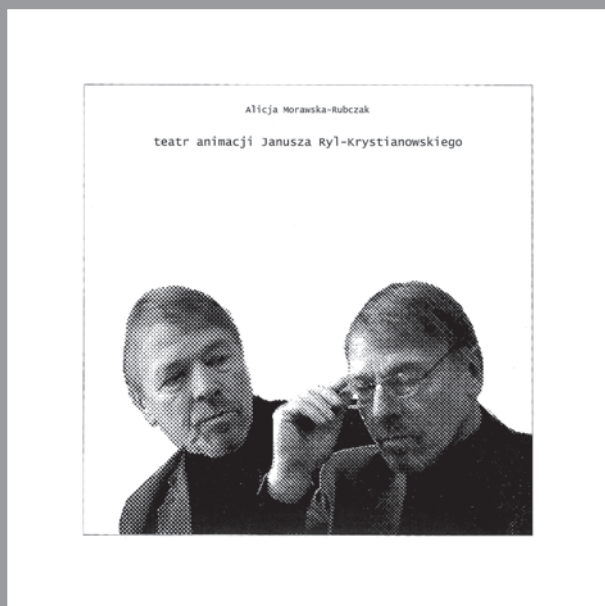
Програм фестивала заснован је на високим професионалним стандардима, са нагласком на разноврсности форме и приступа. Све представе изводиле су се на изворним језицима, а предност су имале луткарске представе. Фотомонографија обухвата само мали део из садржаја претходних фестивала, уз учешће бројних гостију, позоришних уметника, стручњака и студената позоришних школа. Сваке године је биран фестивалски жири кога су чинили најистакнутији позоришни уметници и театролози из земље и региона, али и из света. Захваљујући томе, поред одличне организације и квалитетног програма, Фестивал има изузетан углед у позоришном свету, а учешће је част и привилегија.

У оквиру Фестивала одржава се Међународни форум за истраживање позоришне уметности за децу. До сада је објављено више зборника радова са научних скупова. Од 2010. године организује се Међународни сусрет луткарских школа, а у оквиру њега практични педагошки семинар. Будући да у Србији још увек не постоји школа за луткарско позориште, а постоји седам професионалних луткарских позоришта, овај пројекат је значајан и подстицајан. Сваке године организује се и велика изложба лутака, сценографије, костима и плаката. Бројни су пратећи програми, промоције књига, анимирани филмови и филмови за децу, музичко-плесни програми у којима учествују деца из различитих места из Србије.

Ова фотомонографија је обимна (624 стране), необичног формата (16 x 16 cm), богато илустрована (све фотографије су у боји), препуна садржаја који афирмишу стваралаштво за децу, али и дечје стваралаштво, текстуални део објављен је паралелно на српском и на енглеском језику.

Пише > Зоран Ђерић

Ауторски приступ позоришту анимације



Alicja Morawska-Rubczak, *TEATR ANIMACJI JANUSZA RYL-KRYSZTIANOWSKIEGO, Teatr animacji w Poznaniu, 2011*

Алицја Моравска-Рубчак (Alicja Morawska-Rubczak, 1983) је ауторка бројних позоришних пројеката за децу, који се пре свега баве промовисањем пољских позоришта за децу у свету. Докторанткиња је на Одсеку за естетику књижевности на Факултету за пољску и класичну филологију Универзитета “Адам Мицкјевич” у Познању. Лауреаткиња је стипендија

Министарства за науку и високо образовање, Фонда за стипендирање породице Кулчик, стипендије министра културе и националне баштине у области позоришта, као и два пута корисник програма Института Адам Мицкјевич “Пољска култура у свету”. Као кустоскиња позоришних пројеката за децу сарађује са Art Stations Fondation, Позоришним институтом “Збигњев Рашевски” у Варшави, где је покренула и води Мале “Варшавске позоришне сусрете”. Сарађује са Театром анимације у Познању, где је задужена за Међународни фестивал савремене уметности за децу и омладину КОН-ТЕКСТ. Редовна је сарадница Центра за дењу уметност у Познању, специјалиста за уметничке активности деце у познањској Фондацији Nuova. У последњих неколико година сарађивала је и са Институтом Адам Мицкјевич у Варшави и познањском фондацијом Међународног позоришног фестивала Малта. Води, једини у Пољској, блог посвећен позориштима за младе www.alicjarubczak.wordpress.com.

Своја истраживања позоришта за децу и луткарства објављивала је у најпознатијим позоришним часописима у Пољској: *Teatr Lalek*, *Didaskalia*, *Dialog*, *Teatr*. Студија *Teatrar animacji Janusza Ryla-Krystianowskiego*, резултат је њене сарадње са Театром анимације у Познању, у коме је Јануш Рил-Кристјановски (Janusz Ryl-Krystianowski, 1945) више од двадесет година уметнички руководилац и један од главних редитеља. У периоду од 1989. године до 2011, када је објављена ова књига, Рил-Кристјановски је у Театру анимације режирао четрдесет представа. Ова студија је посвећена његовом раду и најзначајнијим редитељским остварењима.

Јануш Рил-Кристјановски је, како то истиче на самом почетку своје књиге Алицја Моравска-Рубчак, позоришни стваралац који има свој препознатљив стил: “Показао је да је могућ интелигентни театар, формално интригантан и глумачки убедљив. Његова оригинална концепција театра анимације у оквирима је размишљања о уметности коју жели да креира. Можемо се не слагати са уметничким програмом који је формулисао,

али морамо да признамо да добро зна какве је задатке поставио себи и сцени коју води.” Основна полазишта ове студије су препознатљивост али и разнородност његовог стваралаштва, презентовање специфичности материје у којој ради, односно проблематике коју покреће кроз примере на конкретним представама.

Ауторка није имала намеру да напише монографију о Јанушу Рил-Кристјановском, не само због комплексности и обима његовог уметничког рада; њу су, пре свега, интересовале промене у мишљењу овог редитеља о позоришту и питањима која су постављана у овој области, тј. у позоришту за децу. Коришћење театра у театру, фасцинација бајком, посезање за новом драматургијом за децу и младе – то су нека од главних питања која је поставила и на која је настојала да одговори у својој студији о театру анимације Јануша Рил-Кристјановског.

Ова књига је, како признаје ауторка, настала због фасцинације, с једне стране, а са друге – због потребе да се опишу и среде њене десетогодишње рефлексije о креацијама редитеља, захваљујући коме се заинтересовала за луткарско позориште.

У програму позоришта стоји да је Театар анимације позориште глумца, лутке и предмета. Разликује се од других луткарских позоришта зато што радо посеже за искуствима и традицијом драмског, или глумачког позоришта, иако је, истовремено, у опозицији према њему, јер се програмски користи луткама и предметима. Конститутивни чинилац представе позоришта које зовемо луткарским је процес анимације – чуда оживљавања – остварен као сценска игра помоћу свесне и циљане анимације. Отуда и назив позоришта. У анимацији, тј. процесу оживљавања, поред лутака, користе се разнородне позоришне форме. У вештини њиховог коришћења садржана је и жанровска атрактивност и специфичности за којима посеже управо познањски

Театар анимације и Рил-Кристјановски као уметнички руководилац и редитељ.

Кроз три поглавља (у првом је акценат на ауторефлексији, у другом на бајкама, у трећем на савремености), Моравска-Рубчак показује како се развијала концепција овог позоришта, као манифестација уметничких виђења, односно као израз његових реформаторских поставки. Управо захваљујући делатности Рил-Кристјановског, познањско позориште постало је свесно своје специфичности и упорно је инсистирало на њој.

Иза текстуалног дела, што је главнина ове књиге (132 стране), налази се илустративни блок, 16 страница у колору, на којима су фотографије из најзначајнијих представа Рил-Кристјановског у Театру анимација (*Краљ Месоиусиј; Дон Кихоти. Хијошезе; Ја, Фоербак; Црвенкаја; Јаш и Малиоша; Балага о Пејелуји; Бајка о вишезу без коња; Ribidi rabidi knoll; Позитивка; Сачуван у бурешу; Јеж; Најмањи бал на свећу*). Све ове представе претходно су анализирале.

У додатку књиге налазе се разговори које је ауторка водила са водећим актерима Театра анимације у Познању (Кшиштоф Дуткјевич, Катажина Грајевска, Роберт Лучак, Јацек Загајевски, Антони Кончал и, наравно, Јануш Рил-Кристјановски). На крају следи списак свих представа које је Рил-Кристјановски реализовао у Театру анимација од 1989. до 2011. године. Овај редитељ је са успехом режирао и даље режира, не само у познањском позоришту него и у другим луткарским и позориштима за децу и младе у Пољској. Ипак, захваљујући њему и његовом доследно спровођеном уметничком концепту, управо познањски Театар анимација стекао је предност и препознатљивост у односу на друга, слична позоришта. То је, у основи, и поента овог истраживања Алицје Моравски-Рубчак.

Пише > Иван Правдић

Феномен Шкозоришта



Милан Мађарев, Креативна драма у Шкозоришту, Мост Арт, Земун 2009.

Већ годинама, радионице разних вештина опште-прихваћене су у уметностима до помодности, а у корпоративном свету и обавезне за оспособљавање радника на пољу комуникације, управљања и психичког реструктурисања. Позоришна уметност, као израз ритуала, најдуже развија изворно шаманске технике трансформације, а у нашем друштву, већ деценијама, оне имају своју вредну и успешну примену у креативном образовању деце и младих.

Књига *Креативна драма у Шкозоришту* Милана Мађарева, коју је у Земуну 2009. објавио Мост Арт, настала је на основу обимног и значајног магистарског рада “Креативна драма – процес стваралаштва у Шкозоришту”, који је аутор одбранио на Факултету драмских уметности у Београду под менторством др Милене Драгићевић Шешић. Ова књига пружиће нам значајне податке како су се радионице као поступци преплитања креативности и образовања, уметности и васпитања, снажно и сналажљиво укоренивале у културну матрицу нашег друштва током више од три деценије.

Године 1982. млади радионичари сами су дефинисали драмску радионицу као “заштићен простор који чини група људи да радикално истражује, размишља, пита и ствара у позоришту изван позоришта. Људи у том времену-простору не могу бити истомишљеници... Играма сукоба Група проналази своје теме, приче, одсечке стварности или парчад, крхотине сна.”

У овим, колико наивним толико и самосвесним метафорама, можемо препознати потребу за позориштем које измишља себе само, позориштем процеса и усавршавања како личних, тако и колективних компетенција, а коме су у различитим фазама, са мање или више успеха, тежили и најбољи међу позоришним ствараоцима прошлог века, да поменем само Станиславског, Мејерхољда, Гротовског, Брука, Барбу, Боала.

Милан Мађарев тачно препознаје да је “Љубица Бељански Ристић прва применила креативну драму у Србији. Истраживала је изражајно-комуникативне могућности на релацији водитељ–појединац–група на затвореним радионицама и водитељ–појединац–група–публика на отвореним презентацијама рада.” Притом, не треба заборавити да је сличан посао у Хрватској радио читав тим уметника и наставника, док је Љубица Бељански Ристић тек едуковала прву генерацију деце и младих која ће се временом оспособити и прикључити процесу вођења радионица.

Рад у Шкозоришту, тј. поетика/педагогика Љубице Бељански Ристић најближе се може упоредити са Августом Боалом и његовим експериментима како теа-

тар може анимирати заједницу, али и провоцирати је да постане свесна како својих свакодневних проблема тако и могућности да личном и колективном акцијом мења ситуацију коју препознаје као проблемску.

Шкозориштанци су крајем седамдесетих и почетком осамдесетих креирали и изводили своје интерактивне представе повезујући показивање и позив на заједничку игру. Шкозориште је користило технике и методе комедије дел арте, хепенинга, позоришта анимације, експерименталне лабораторије, позоришта партиципације и уличног позоришта... покушавајући публику да уведе у креативни процес под слоганом који није допуштао уљуљкивање у површност конзумеризма, "Улаз слободан. Учешће обавезно".

Књига Милана Мађарева презентује сажету и разумљиву историју идеја и покрета креативног образовања, даје нам значајан опис епохе и ситуације у СФРЈ на плану пионирског а тешко прихваћаног вишедеценијског процеса повезивања драме и образовања. Даје нам пуно примера како су вођене радионице и какав је био њихов пријем. Објашњава нам проблематику креативног драмског образовања, као и однос контекста, постигнућа и тенденција и у свету и код нас.

Самом оснивању Шкозоришта 1977. године претходни чак шест година припреме и акумулације у смислу стицања знања и покушаја да се за једну другачију идеју нађе плодно тло. Током деценија искуства, показало се да примена драме као васпитног средства развија социјални, интелектуални, говорни и невербални развој детета. Ови параметри су мерљиви, док душевни квалитети попут вере, саосећајности, самопоуздања, отворености за различитост... која се активирају креативном драмском едукацијом, остају предмет личног искуства ових антрополошких вештина и врлина.

Препознајемо три базична принципа децејег драмског студија Шкозориште: игра као принцип, деца као ствараоци и деца као извођачи својих идеја. За разлику од децејег театра заснованог на прављењу представа за децу, у креативној драматици која је као идеја фор-

мулисана још 1930, а од почетка рада Шкозоришта 1977. била његов заштитни модел, деца су комплетни ствараоци, чији је лични развој, много више него задовољство играња пред публиком, циљ рада који воде креативни педагози. Упознавањем и развијањем сценске експресије, а не глуме, код деце се примарно подстиче свестран развој личности, и циљ није што ранија селекција и специјализација талентоване деце, већ управо супротно: циљ је освешћивање кроз креативно искуство, задовољство које стваралачки уметнички рад доноси онима који у њему учествују.

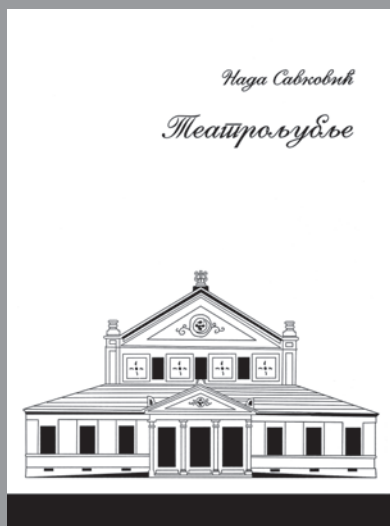
Различити су поступци партиципације и активације учесника, и најчешће су истраживања и испуњавања активности игара улога и ситуација кроз различите позоришне технике којима учесници радионица артикулишу и изражавају евентуалитете својих личних искустава.

Ове идеје у великој мери везане су за концепције Нове педагогије, која се, по речима Пола Ленарта, залаже "да театар постане педагошки лабораторијум са интерактивним дејством сценских истраживања и образовно-васпитних школских метода". Ово је посебно важно када многе неуспешне реформе школства пропадају баш на видно ужасним резултатима у образовању и васпитању деце и младих, а све успешно, за сада, успевају да игноришу показане и вредне резултате драме у образовању као и успехе Љубице Бељански Ристић.

Да бих још једном акцентовао значај креативног образовања, завршићу речима др Вићентија Ракића, промотера идеје о Новом васпитању још у првој половини прошлог века: "Тај значај игре и уметности за успостављање унутрашње равнотеже живота, показује се још јасније у њиховим односима према препрекама тој равнотежи: познато је да игра и уметност утичу ослобађајући људске радње од учмалости, продубљујући способност отклањањем површности, затим отклањајући сметње вољној делатности и, најзад, ослобађајући развитак од препрека."

Пише > Лука Кецман

Прилози за историју српског позоришта



Нада Савковић, ТЕАТРОЉУБЉЕ,
Академија уметности у Новом Саду,
Матица српска, Нови Сад 2012.

Географски простор на коме је настајало српско позориште и драма једно је од најтурбулентнијих подручја. Немирно и турсно, стварало је историју врхунских догађаја, али у њима је било мало места и времена за позориште и уметност уопште. Повремени периоди паузе између већих или мањих сукоба нису били довољни да се ухвати суштински залет за утемељење љубави према богињи Талији. Препрека

је било на сваком кораку. Од званичних, оличених у религији и цркви, до незваничних, али једнако јаких, проистеклих из убеђења обичног народа да је то залудан и недоличан посао. Зато нам се данас почесто чини да су оновремени позоришни ствараоци били чудотворци, надљуди и визионари, јер су и поред свега наведеног стварали позориште вођени снагом љубави. Можда је из истих разлога проф. др Нада Савковић именовала своју књигу *Театрољубље*. Ова недоумица престаје онога момента када се прочита последња од једанаест студија и огледа, колико их има у овој књизи, којима је љубав према позоришту заиста заједнички именитељ. Тачније, према свим појавама и личностима које су допринеле да се позоришни живот у Срба професионализује. Без обзира на то да ли смо, и колико, обавештени о појединцима и појавама из позоришног света 18. и 19. века, евидентна је научна и истраживачка брига Наде Савковић да сваки стари или нови податак осветли на такав начин да он више никада не може припадати забору. Ми смо, као народ, иначе томе склони. Код нас почесто “архивски документи бивају потрошни материјал”¹⁾, у шта сам се и сам уверио трагајући за документацијом. Отуда и не чуди што још увек имамо ‘црних рупа’ у историји српског позоришта и што за неке историјске догађаје или ствараоце наводимо два или више датума или опречна документа. Зато су оваква истраживања изузетно значајна а др Нада Савковић своје трагање започиње “Сном о позоришту и изгубљеним текстовима”. Сасвим логично. А пре тога? Опоменом кроз цитат Хорацијев: “Појуримо, и мали и велики, на овај посао, на овај рад, ако желимо да живимо драги отаџбини, драги себи”.²⁾

Верујући да су многи пре ње такође били вођени овом сентенцом, проф. Савковић указује на једнаку важност Матице српске и Српског народног позоришта, као две врхунске институције које у себи сабирају различите уметничке вредности и које су настале

1) Синтагма преузета од проф. Предрага Лазаревића.

2) Хорације, *Лисма*, књига I, писмо III, стихови 28, 29.

из снова да би вечно остале у њима. Лукијан Мушицки, Глигорије Трлајић и Јован Дошеновић су међу инима који су отпочињали те снове.

Следећа два рада (“Стварање националне драмске књижевности и позоришта у земљама у окружењу” и “Италијански утицај на стварање новије драмске књижевности и позоришта код Срба”) дају одличан историјски преглед позоришног живота у 18. и 19. веку, и то у земљама које су биле у оквиру Хабзбуршког царства (Чешка, Словачка и Мађарска) као и онима под турском окупацијом (Бугарска, Грчка, Румунија), али и евидентни италијански утицај на драмску књижевност. Он се не огледа само на српску, већ је јасно видљив и код других народа, што је изузетно добро и ненаметљиво акцентовано, посебно у приказу репертоара позоришта и узора које су имали. Јасно је и тачно указано на то да се у овим земљама позориште није равномерно развијало и да је оно било условљено најпре *освајањем слободе*. Негде је та слобода остваривана кроз борбу за свој језик и израз а негде се она ишчекивала у елементарном људском смислу. Овај упоредни историјски преглед сачињен је од најважнијих догађаја, и то оних који су генерисали даљи развој позоришне уметности, те је стога врло драгоцен у изучавању културе ових земаља.

Централни део овог театрољубља је фокусиран на мање или више познате личности из наше позоришне прошлости. Посебно бих истакао радове који осветљавају мање познате личности: Нићифора Атанацковића, свештеника и, вероватно, позоришног аматера, те заборављене драмске књижевнице Драгу Димитријевић Дејановић и посебно Албину Подградску (“Сирота Милева из Босне у нашој цивилизацији год. 1878”). Нада Савковић не пропушта да подсети и на дела Данице Телечки Бандић (*Еманципована*) и Милеве Симић (*Решка срећа*), чиме јасно ставља до знања да и ово, не велико, женско драмско писмо има своје место у српској историји. Оглед о Стефану Стефановићу даје јасан преглед о његовом третману кроз до-

садашњу историју српске књижевности, различита виђења и третмане, заборављање, али јасан закључак да је његово дело (*Смрти Уроша Пешаја последњеи цара српскога*) претходило романтичарској драми, посебно у историјско-тематском смислу. Проблем оригиналности посрба Косте Трифковића за мене је централна студија у овој књизи. Нада Савковић овако поставља суштину проблема:

“Основно питање које се намеће у вези са посрбама је: када прилагођавање текста, тј. његова локализација, постаје и нешто више, односно када се може говорити да неко дело није посрба, него оригинални драмски текст настао по туђем предлошку? Ову границу је тешко одредити пошто је употреба термина посрба широка: употребљава се као синоним за превод; означава прераду или адаптацију; означава дела која су првобитно преведна на хрватски, посебно на кајкавско наречје, а потом су попримила локалну “српску боју” да би била ближе публици у Војводини или Србији; означава комаде у којима су само формално “накалемљена” имена лица и места; и, коначно, означава дела која су до крајњих консеквенци прилагођена српском гледаоцу. Међутим, уколико је посрбљивачу изворни текст био само повод за његову, особену обраду одабране теме, поготову ако се тако настао текст стилски не разликује од других оригиналних дела истог писца, требало би да се вредновање тако написаног комада не своди само на оцену односа према његовој изворности, односно да се не сврставају неоригинална остварења.”

На примерима дела Косте Трифковића и потпуно различитих оцена које се тичу оригиналности његових драмских текстова, Нада Савковић указује на неколико комада за које се може сматрати да су оригинална остварења (*Мило за граио*, *Мила*, *Пола вина*, *иола воде* и *Тера оиозицију*). Сасвим су на месту примери из европског наслеђа, посебно када су у питању земље развијеног позоришног живота. Њима треба додати и пример великог и светски признатог Виљема Шекспира,

енглеског драматичара који је теме, сукобе и ликове проналазио у делима његових претходника. Наука је у томе недвосмислена и узори су знани, али нико не поставља питање ауторства. Упоредним анализама и навођењем примера из драмских текстова, дошло се до закључака који су научно релевантни, те на тај начин драмски опус Косте Трифковића треба посматрати у новом светлу. У позадини ове студије благо провејава својеврсна опомена о томе колико ми знамо да будемо критични према нашим ствараоцима и да ловимо и најмање пропусте или грешке. Нису сви народи такви.

Мали излет Лазе Костића у Црну Гору и још мања улога у представи *Балканска царица*, црногорског кнеза Николе I Петровића увек је захвална тема за позоришне истраживаче. Интригира и даље различито навођење године када је она изведена (1884. или 1888), иако долази из пера директних учесника тог догађаја. Чињеница је да је Лаза Костић у сваком смислу био

одушевљен својим боравком у Црној Гори и да је више пута остављао трагове о том излету. Зато не чуди што се и Нада Савковић одлучила да додатно, из свог угла, осветли овај догађај. Научно али и литерарно занимљиво за обичног читаоца који као да чита позоришну бајку. Ипак, с љубављу свакако.

Књига *Театрољубље* др Наде Савковић озбиљно је сачињена и промишљена. У центру сваке приче је позоришни стваралац и његово велико прегнуће да се коначно и дефинитивно деси позориште. Теме и проблеми који су отворени у овим студијама и огледима су генеративног карактера и дају огроман допринос у слагању вечног српског позоришног мозаика. Обогаћена оригиналним документима и фотографијама, књига је дело које ће једнако читати позоришни стручњаци, студенти академија драмских уметности али и заљубљеници у позориште. Зато се сама собом и препоручила за штампање.

Пише > Мирослав Мики Радоњић

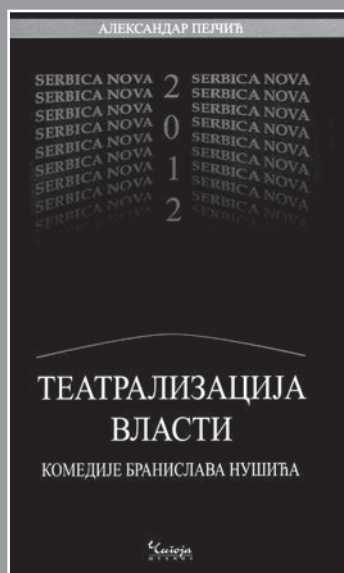
Нушићева театрализација власти

Довољан је само летимичан поглед на библиографију која садржи бројне стручне текстове, студије и књиге о литерарно-драматуршким одликама једног од најзначајнијих комедиографа у овом делу Европе, за исхитрен закључак да није могуће рећи нешто ново, или бар из другачије перспективе, о књижевном опусу Бранислава Нушића. *Театрализација власти* Александра Пејчића (Чигоја штампа, Београд 2012), суверено оспорава претходну тврдњу. Полазећи од анализа релевантних претходника, пре свега закључака Миленка Мисаиловића, Јована Љуштановића и Горана Максимовића о природи и карактеру Нушиће-

ве комике, Пејчић развија тезу о томе да у Нушићевим комедијама није реч о водвиљском или “лаком” хумору. Он своју студију темељи на прецизно дефинисаном методолошко-теоријском оквиру, у чијим границама обухвата сагледавање елемената комедиографске технике, језичко-стилских особености, културолошког и ширег друштвено-историјског контекста у којима су ова дела настајала, односно њихову читалачку и гледалачку рецепцију у садашњем времену.

Аутор у уводном делу објашњава терминолошку дихотомију појмова *шеатралности* – *шеатрализација*, као неопходан предуслов за тумачење кључних аспеката у грађењу специфичних ситуација, околности, односа, мотивација и карактера. Пејчић *шеатрализацију* дефинише као “специфичан театарски текстуализовани комуникацијски чин којим се артикулише прича и радња... као процес, ток радње”, док је *шеатралности* “особина оног што је позоришно, али се одређује и у односу на конструкцију драмског текста намењеног извођењу”. Другим речима, у конкретној анализи Ну-

шићевих комедија, *театрализација* се односи на “сижејни ток, тему власти, радњу ликова”, а *театралности* на “константу текстуралних знакова, на фигуре ликова, али и сценски простор и предмете”. У тако успостављеном теоријском координатном систему, нека општепозната места у тумачењу *Гојође министарке*, *Народној послианика*, *Покојника*, *Сумњивој лица* или *Власти*, добијају сасвим другачију “визуру” и омогућавају проблемска преиспитивања значењског нивоа наведених дела. Посебан акценат стављен је на форму и структуру комедија, у чијим основама се, заправо, проналази једночинка са својим композиционим елементима, а њу, опет, најпре обликују ликови који пројектују радњу.



Александар Пејчић,
Театрализација власти,
Комедије Бранислава Нушића,
Чигоја штампа, Београд 2012.

Стога је, према Пејчићевом мишљењу, тешко, или готово немогуће, сагледати целину Нушићеве комедиографске технике без равноправног третмана структуре и значења, односно суштинских, идејних карактеристика дела. Поступак театрализације остварује се на свим нивоима, од форме као њеног активног чиниоца, преко театрализације радње до ликова, а самим тим и власти коју они отелотворују. “Актери најпре театризују власт у својој свести, своде је на подручје игре, експлицитно се изјашњавају о начинима владавине. Одатле се театрализација заснива и на подражаваној лексици (административни стил, фразе, клишеи), затим на афористичким, инвективним и ироничким коментарима, апсурдној логици, па се језик, као један од инструмената Моћи, у дијалктици Нушићевих ликова јавља и као отпор маргине центру, као његова суштинска деконструкција”, прецизно и концизно објашњава Александар Пејчић.

Неспорну вредност и научну релевантност *Театрализације власти*, посебно обогаћују поглавља “Позориште у свету комедије”, у којем је нарочита пажња посвећена глуми Нушићевих ликова, у најширем значењу те речи, са свим особеностима и глумачким аспектима аутотеатрализације Јеврема, Сртете, Јеротија, Живке... и “Хумористичко-сатирички аспекти театрализације” у чијем су средишту детаљне анализе ситуација, привилегованих поентирајућих реплика, фокализација фигура власти, тачки гледишта ликова, дискурса власти и опозиционог, дисидентског дискурса.

Највећи значај студије *Театрализација власти* Александра Пејчића јесте у томе што нуди другачији приступ у третирању одавно познатих драматуршких елемената Нушићеве комедиографске технике, његових тематских и идејних образаца, типизираних менталитетско-карактерних константи и што из неконвенционалне, али теоријски врло утемељене тачке гледишта, осветљава и оне пределе наше литерарне традиције који су неретко остајали у књижевно-историјским лагумима сенки и неумитног заборавља.

Пише > Зоран Ђерић

Комади саткани од снова

Три драме за децу, *Два Невена*, *Вуле Вучко* и *Принцеза Душица*, обједињене заједничким насловом *Њежни снови*, указује нам управо на оно што је и најкарактеристичније у стваралаштву за најмлађе – осетљивост и ониричност. Будући да су намењене деци узраста од три године, пре свега оној предшколској али и најмлађим разредима основне школе, ове драме, које бих радије означио комадима будући да не подлежу строгим драмским формама, јер су наста-



Жељко Милошевић, **Њежни снови** (драме за дјецу), Задужбина "Петар Кочић", Бања Лука – Београд 2012.

ле на основу богатог позоришног искуства (извођачког, глумачког, редитељског), садрже у себи несумњив драмски потенцијал али и слободу импровизовања, односно прилагођавања на сцени, а већ према условима извођења (просторног и уметничког).

Кад имамо у виду публику којој су ови комади намењени – децу, јасно је да се аутор са изузетном суптилношћу морао позабавити увек осетљивим темама – равноправност, праведност.

Баш као и већина бајки за децу, аутор поштује одређене принципе, па и законитости: од иницијалне ситуације до срећног завршетка, преко развијања радње уз тешкоће, помоћ позитивних ликова да се савлада негативац итд. Корњача и Жаба су наратори у бајци *Принцеза Душица*, али и учесници, не само да навијају него и помажу да правда тријумфује. Пратимо рођење и одрастање Принцезе Душице и Принца Храбрише, потом њихову судбину, када се у све то умеша Чаробњак Стравило који отима принцезу, потом је претвара у лабуда, преко дана, да би јој вратио људски лик тек увече, са зрацима месечине. И ова бајка, наравно, има срећан крај. И овде је, баш као у претходном комаду, избегнуто робовање често коришћеним клишеима у обрадама познатих бајки за децу, како би се на познатим мотивима надградила једна бајколика прича, али и пренела увек потребна вера у снагу љубави. Љубав је још једном победила Страх и Смрт, доказала да је јача од магије и неправде.

Њежни снови Жељко Милошевића су добро написани комади за децу, који се могу играти (ако већ нису) у позориштима за децу, драмским и луткарским, нарочито је овај последњи препоручљив луткарима. Нису преоптерећени драматуршким правилима. Императив им је да буду играни. А они имају све предиспозиције за то: допадљиви су ликови, штавише – атрактивни, најпознатији јунаци из дечјих бајки, забавни, нису сценски захтевни, дијалошки богати, интригантни, препуни сукоба (акције), али и *нежности*, јер су саткани од снова.

Пише > Војислав Алимпић

40 година од оснивања Новосадског позоришта/Újvidéki Színház

Талентовани, храбри и дисциплиновани

Поводом јубилеја једног од најуспешнијих домаћих позоришта, од 20. до 27. јануара 2014. одржана је слављеничка недеља током које су изведене представе *Мајнаш Мишка*, НП Суботица, Драма на мађарском језику, *Тврдица*, Сећанско мађарско камерно позориште, *Само нека буде лепо*, ЈДП Београд, *Човекова комедија*, “Деже Костолањи”, Суботица, *Strange dance*, оркестар Данска, *Кошћана*, НП Суботица, Драма на српском језику и *Opera ultima* Новосадског позоришта. Главни догађај био је уприличен 27. јануара на дан оснивања позоришта, када је уз изложбу карикатура Пала Лепхафта одржано гала вече са специјалним програмом “Четрдесет”, ауторке Јудит Ференц у режији Золтана Пушкаша.

У овом распеваном и разиграном подсетнику на времена у којима је настајало Новосадско позориште, духовито и непосредно приказани су важни тренуци из историје овог позоришта. Била је то прилика да се присетимо глумца, редитеља и представа које су обележиле првих четрдесет година Újvidéki Színház. Међутим, за разлику од спектакуларног слављеничког програма, позоришна збиља овог, по много чему јединственог театра, била је сасвим другачија.

Иако је формирано тек 1974, идеја о стварању позоришта на мађарском језику у Новом Саду има дугу

историју. Као и у другим војвођанским градовима, и у Новом Саду су аматерски ансамбли изводили представе на мађарском језику, а повремено су, у оквиру радио-програма, емитоване и њихове радио-драме. Поред тога, дневни лист “Мађар со” континуирано је од 1969. објављивао чланке и интервјуе са низом српских и мађарских интелектуалаца, писаца, редитеља, па и политичара, који су заговарали и подржавали идеју о оснивању градског позоришта на мађарском језику. У оно време у СФР Југославији постојало је само једно професионално мађарско позориште у Суботици, које је приказивало искључиво класичне и популарне комаде, занемарујући савремене и модерне мађарске, српске и светске писце. Због тога се јавила потреба за оснивањем камерног, снажног, драматуршки узбудљивог позоришта које би неговало другачији репертоар и савременији сценски израз. Коначно, 1. јуна 1973. Скупштина града Новог Сада донела је одлуку о оснивању Новосадског позоришта/Újvidéki Színház. За вршиоца дужности управника именован је Иштван П. Немет. Након неколико месеци он је званично постао управник позоришта које није имало ни глумачки ансамбл ни позоришну зграду. И како то обично бива, бар када су велики ентузијаста у питању, Иштван П. Немет успео је да обликује профил новог позоришта,

да регрутује глумце из драмског ансамбла новосадског Студија М и коначно створио могућност да отпочну прве пробе у просторијама КУД “Петефи Шандор”.

Без првог крова над главама, пробе су се одвијале у становима, кућама, подрумима и на другим неадекватним местима. Позориште убрзо прелази на Трибину младих, где је било подстанар једанаест година. Премијером представе *Маџа иџра* Иштвана Еркењија, у режији Тибора Вајде, позориште је званично отворено 27. јануара 1974. Стицајем околности, премијера се десила на Камерној сцени театра “Бен Акиба”, у згради која је припадала СНП-у и Балетској школи и која ће тек 1985. (пет година након преласка СНП-а у нову зграду) бити додељена Новосадском позоришту, у улици Јована Суботића 3–5, у којој се и данас налази. Зграду “Бен Акибе” и (не)услове за рад које је тада пружала, сликовито је описао позоришни критичар Другог програма Радио Београда Горан Цветковић у “Краткој историји успеха” поводом четрдесетогодишњице Новосадског позоришта.

“Некадашња Мала сала СНП-а, популарна ‘Бен Акиба’ била је једна стара биоскопско-кафанско-куплерајска зграда поред зграде Балетске школе. То је било као да вас неко пошаље у Сибир – у изгнанство. Истина је и Велика сцена СНП-а није била неки високи домет технике – али бар је имала озбиљну опрему – светло и звук, складишта, дубину сцене, прави глумачки бифе... А ‘Бен Акиба’ је била без пратећих просторија – подрум је био влажно складиште, једна глумачка гардероба, сцена без бочне бине и без икакве дубине, премало рефлектора, очајно озвучење. Када је Ујвидеки синхаз *коначно* добио ту руинирану и неадекватну зграду, тада је заиста почео нови период у раду Новосадског позоришта на мађарском језику...” Међу првим глумцима Újvidéki Színháza били су Ирена Абрахам, Викторија Бајза, Мађаш Пашти, Каталин Ладик, док су садашње глумачке звезде овог театра Арон Балаж, Силвија Крижан, Емина Елор, Иштван Кереш, Габриела Црнковић, Арпад Месарош...

“Као средњошколац учествовао сам у вечерима поезије ‘Јожеф Атила’, а убрзо затим у представи *Ромео*

и Јулија коју је режирао Тибор Слобода. На Академији је цела класа играла у сада већ култној *Коси*. Радовао сам се тој представи. Она ме је одредила као глумца. Касније сам у Београду у истој представи одиграо главну улогу. Овај јубилеј значи да је позориште живо и младо, јер четрдесет година и животу једног позоришта није много. Újvidéki Színház иза себе има многа значајна остварења. Остали смо запажени и признати и после свих ових година”, рекао је глумац Иштван Кереш.

Према мишљењу редитеља Андраша Урбана, Новосадско позориште заузима значајно и истакнуто место не само као мањинско позориште већ и међу позориштима у Србији и бившој Југославији, будући да испуњава концепт градског позоришта и да је саставни део вишекултуралне средине. Отвореност и мултикултуралност су његове битне карактеристике.

“Добар део репертоара је на високом уметничком нивоу. Не подилази укусу публике. Са становишта позоришне уметности овде се играју култне представе. Újvidéki Színház је афирмисано позориште са озбиљним ансамблом који је способан да пружи оно што други не могу, не само у Србији него и у региону”, рекао је Урбан.

За младог глумца Габора Понга, “Новосадско позориште је уметничка извидница која у односу на писце, сликаре, песнике и друге мађарске уметнике предњачи у критичком мишљењу, јер су”, како је нагласио Понго, “без компромиса подигли театар на ниво који му и припада”.

Новосадско позориште негује разнолик репертоар – од класичних дела мађарске и светске литературе, преко популарних и захтевних мјузикала, па све до савремених и експерименталних комада. Сарађује са еминентним домаћим редитељима и са позоришним кућама из Србије, Мађарске, Румуније, актуелним представама учествују на Стеријином позорју, Битефу и на фестивалима у Ужицу, Смедереву, Умагу, Сарајеву, Темишвару, Сегедину, Печују, Кишварди и на сваком од њих су награђивани. Добри познаваоци позоришних прилика и публика са истанчаним укусом памте

и издвајају представе *Шест лица траже њисца*, *Пришомљавања*, *Слушкиње*, *Човекова трагедија*, *Сан леиње ноћи*, *Marat the Sade*, *Opera ultima...* Посебно место на репертоару заузимају популарни мјузикли *Коса*, *Роки хорор шоу*, *Чаробњак из Оза* и *Прича са западне стране*.

Сваке године се у просеку уради пет премијера и исто толико представа из претходне сезоне чини репертоар овог театра. Интересантно је поменути да се најдуже играла – пуних десет година – представа *Иира у дворцу* у режији Љубомира Муција Драшкића, а најнаграђиваније су биле представе *Поморанцина копра* М. Пелевић у режији Кокана Младеновића, са чак шест Стеријиних награда, као и *Play Strindberg* у режији Радослава Златана Дорића.

Карактеристично за Новосадско позориште је и годишње Драмско такмичење мађарских писаца из Војводине, током којег, у једном дану, три писца напи-

шу три текста за три редитеља и за три глумачке екипе, које наредног дана спреме три представе које се исте вечери играју пред публиком. Посебан догађај је и “сахрана представе” – јединствени начин да се глумци опросте од представе која се скида са репертоара. Тада представа добија нов, необичан обрис, у њу се учитавају духовите приче које глумцима пружају могућност за импровизацију, креативност, да покажу свој таленат, знање, занатско умеће и комплетну глумачку личност.

Све представе играју се на мађарском језику са титлованим преводом. Новосадско позориште је установа од посебног значаја Националног савета мађарске националне мањине. У години јубилеја Újvidéki Színház ће током априла гостовати у Народом позоришту у Будимпешти са спектакуларном *Operom ultimom*, док се за крај овогодишње сезоне приређује још једно гала вече, поводом четрдесетогодишњице од оснивања.



Из представе: **Мара/Сад**

Пише > Оливера Милошевић

Санкт Петербург – Међународни културни форум

Међународни културни форум је у Санкт Петербургу крајем прошле године окупио више од 2500 стручњака из педесет земаља, из свих области културе и уметности. Заштита и унепређење културе, подршка културним иницијативама и развоју међународне сарадње у овој области те значај културе у савременом свету биле су неке од тема о којима се критички промишљало и разговарало на Форуму. Суштина је била усмерена ка томе да се укаже на културу и уметност као изузетно важне сегменте друштвеног развоја. Била је то прилика за свеобухватну дискусију и размену искустава, са идејом да се постави заједничка платформа за унапређење и нове концепте деловања у овој области, као и у презентацији културних и уметничких достигнућа. Разматран је широк спектар тема и проблема – од културне политике и уметничког образовања, културне традиције и музеологије до музике, балета, филма, књижевности и позоришта.

У оквиру Међународног културног форума одржана је и отворена Генерална скупштина Уније позоришта Европе. Учествовали су руководиоци деветнаест значајних позоришта из седамнаест земаља, међу њима и представници Југословенског драмског позоришта које је наш члан у овој организацији. Говорило се о јавној и друштвеној одговорности према позоришној уметности. Друштвени значај позоришне уметности, про-

блеми у овој области и, пре свега, обавеза сваке државе да подржи позоришта и њихово стваралаштво биле су заједничке теме чланова Уније позоришта Европе.

У времену кризе сва драмска позоришта у Европи суочавају се са сличним проблемима. Заједнички за све је смањивање буџета за културу, тиме и за позоришну продукцију. Посебно су била занимљива искуства у земљама у којима је приликом транзиције у драмским позориштима примењен неолиберални принцип. Показало се да је то донело велике проблеме. Сада праве кораке уназад како би њихова позоришта опстала. О томе су говорили представници бугарског и чешког позоришта. То да је све и да су сви у позоришту на тржишту, проузроковало је снижавање уметничких критеријума, незапосленост и недостатак средстава за нове представе. Драмска позоришта треба да се прилагоде новим условима, али не и да се мења начин рада који је исти од настанка позоришта. Отвореност позоришта према јавности и публици и друге пратеће активности у позориштима су пожељне. Промене такође. Али оне су немогуће без подршке власти и државе. Зато одговорност за опстанак драмског стваралаштва није само на уметницима и руководиоцима позоришта, већ и на владама, чуло се на овој скупштини и истакло Европским уставом загарантовано Право на културу сваког грађанина у свакој земљи.

Истакнуте су и идеје из Европског парламента о томе како је у Европи, која се ослања на отворено тржиште, непоходно застати и сагледати узроке рецесије, као и то да је занемаривање културе и уметности један од узрока рецесије.

Подшку ставовима Уније позоришта Европе дали су подпредсеница владе Русије Олга Голодец и руски министар културе Владимир Медински. Од њих смо чули да се у тој великој земљи за културу издваја чак 4% државног буџета, доста новца улаже се у обнову позоришта и музеја и ради се на повезивању образовања и културе и повратку младе публике у уметничке институције. Указом председника Путина 2014. година у Русији је проглашена годином културе, чиме жели да се истакне значај ове области за развој друштва и сваког појединаца. Због тога је стање у руским позорштима много боље него у другим земљама, мада се и она суочавају са неким проблемима за чије решење је потребна подршка државе.

Заједнички је став и да је уметничко позориште важан део духовног живота и развоја човека. Да се оно залаже за боље људе који разумеју једни друге, себе и околности у којима живе. Да је позориште простор

слободе, уметничке и идеолошке, и значајан сегмент развоја свести и савести сваког друштва.

На иницијативу Тамаре Вучковић Манојловић, в. д. директорке Југословенског драмског позоришта, усвојен је заједнички документ и послат Европском парламенту као и на адресе влада и министарстава културе сваке од чланица Уније позоришта Европе, као апел за проналажење решења за опстанак драмске уметности у Европи. У том документу скреће се пажња на то да је због буџетских резова и промене у системима функционисања позоришта угрожена слобода и независност ове уметности, на различите начине у различитим земљама. Указује се и на то да је неопходно подржати високу културу и заштити наслеђе европског театра.

Европска драмска позоришта су у кризи, неопходно је да се мењају и прилагођавају новим околностима, али за то им је потребна помоћ државе, закључак је овог значајног сусрета.



Пише > др Маријана Прпа Финк

Магија ритма јапанског позоришта кјоген и западно позориште апсурда

Приликом гостовања *кјоген* позоришта из Јапана на сцени Народног позоришта у Београду 21. и 22. марта 2014, јапански глумци играли су уметност глуме у њеном изворном облику, чија је вештина у магији ритма. Зачудност игре глумаца као тајне уметности глуме овог позоришта могуће је поредити са смислом и стилем западног позоришта апсурда.

Познато је да *но* позориште заједно са *ноџаку* позориштем чине јапански *кјоген*. Ова позоришна форма стара 650 година чува облик изворне игре у представи преносећи је са генерације на генерацију глумаца као траг вештине коју негују 27 генерација. Две *ноџаку* представе које су биле изведене у Народног позоришту, *Пуж* и *Ришам њреваре* одишу хумором који превазилази језичке баријере и комуницира са гледаоцима на нивоу колективног несвесног, суштински провоцирајући поређење са западним позориштем апсурда Ежена Јонеска, али и са народним брзалицама које се такође преносе генерацијама усменим предањем. Представе су извели глумци *Оџура* школе.

Јапанска представа *хонџоген*, изведена у Народног позоришту, целина је која приказује свакодневни живот јапанаца у периоду XII–XVI века на комичан начин и често без маски, насупротив *аикјоген* представи

која је саставни део *но* представе. Ове облике позоришне уметности неговали су владари Јапана од времена шогуна Ашикага Јошимицуа из Муромаћи династије и веома се поштују до данас, како у Јапану тако и у целом свету. О томе сведоче признања владе Јапана и УНЕСКО-а, који су *ноџаку* прогласили за нематеријално културно добро.

Дубоко поштовање према традицији и неговање позоришта као пре свега духовне дисциплине, омогућило је вишевековни живот јапанским позоришним формама. Терапијско дејство ритма који глумци граде у својим улогама а пре свега односима, јесте оно дејство које су у јапанском традиционалном позоришту препознали велики позоришни ствараоци двадесетог века у Европи и примењивали у својим позоришним лабораторијама.

Ритам као суштински позоришни елемент гради однос на релацији глумац–гледалац. Јапански глумац одређује време на сцени ритмом, притом проширује или сужава своју радњу, а начином на који радња протиче јапански глумац је и одређује.

Ова вештина глуме као магије ритма, учава се пре свега код јапанских глумаца чије позориште је подржавала јапанска династија вековима, као своју



духовну дисциплину. Са том потребом врло блиском религијској потреби позориште је опстало независно од друштвених промена, али у дубокој вези са гледаоцима који су учесници друштвених промена.

Ритам као начин протицања времена јапански глумци користе као део телесне технике којом делују на гледаоца. Они све факторе који утичу на испуњење времена на сцени обједињују у принцип ритма и промене ритма радње на сцени. Тишина и пауза као основа на којој се гради ритам, постоје тамо где постоји

свест о тишини и паузама. У јапанском позоришту на тишини и паузама градира сценска радња, и то због доживљаја који она гради код гледаоца као део духовне дисциплине и поштовања врлине.

Плес као највиши захтев извођења радње глумца на сцени и као посебна телесна али и духовна вештина одговара кретању људског тела у сфери ритма, зарад доживљаја гледаоца.

Тело достиже врхунац својих могућности у плесу, а тај покрет тела одређује ритам. Важан елемент ритма покрета јапанског глумца који утиче на плес јесте темпо. Смењивањем дугих и кратких делова, глумац игра у времену, а ово смењивање гради темпо игре. Целина ових промена пружа различита осећања. Игром смењивања тензија и успоравањем радње глумац мења ритам сцене, ако је то успоравање радње последица отпора тела и тензија мишића. У прилог томе говори и негирање радње.

Да би се избегао стереотип, глумац јапанског позоришта прави динамичке прекиде, односно енергију у времену, као чисту емоцију, када се заустави тело у простору. Он проширивањем паузе омогућава повезивање радњи. Овај принцип од детаља прави догађај и усмерава гледаочеву пажњу. Изводећи кошење ритма кроз радњу, глумац употребљава енергију у простору и времену, а овај принцип могуће је применити на биос извођача као и на ритам целокупне представе.

Тако, значају ритма текста, у великој мери доприноси и ритам покрета тела јапанског глумца. Сталним понављањем одређеног ритма текста кроз ритам покрета, магија уметности глуме превазилази оквир сценског наступа и постаје духовна веза различитих култура и народа. Примера ради, у представи *Пуж речи песме* на јапанском језику “Ден ден муши муши (понавља се) аме мо казе мофукану ни дазакама ућиваро” или у преводу “О, пужу, изађи, изађи! Не изађеш ли док киша пада или ветар дува, отфикарићу ти главу”, одговара песми на српском језику: “Пуже, пусти рогове на бабине долове, ако нећеш пустити ја ћу тебе убити,

секиром по глави да не луташ по трави". Понављање текста у оба примера води ка вези биоса између глумца и гледаоца, а не значењу самог текста. У јапанској култури пуж је амајлија за дуг живот. Текст сличан овде наведеном на тему пужа, срећемо и у мађарској култури и тиме се намеће колективна веза на несвесном плану код различитих култура, народа и религија. Биос радње и извођача који је изводи кроз ритам радње, текста и покрета, ствара везу између глумца и гледаоца који припадају различитим културама.

Моћ ритма јапански глумци свесно користе јер га у позоришту добро познају и помоћу њега стварају снажан духовни доживљај и преносе на младе генерације технику глуме као што у западној цивилизацији олимпијску бакљу изнова преносе генерације а она има улогу да негује вештину, снагу духа и непобедивост вере.

Осим олимпијске бакље и позориште античке Грчке магијом ритма и вере има делатну улогу у животу људи, а кључ успеха овог позоришног модела који је окупао петнаест хиљада гледалаца није био само у религиозном значају овог ритуала него и у прочишћавању кроз етичке принципе, за шта се најподеснији показао принцип трагичног израза извођача и саосећања које трагичан јунак изазива у гледаоцу. Одлазак у позориште био је врхунац терапије и привржености богу, врхунац емпатије чија се подстицајна снага приписује психози религиозне масе која је била производ екстазе верника који су седећи плесали у ритму обредних песама у снажном емпатијском осећању заједништва. Стилизована појава под маскама, на котурнама с гласовима из левкастих отвора и песмама које су покретале све присутне у публици, била је својеврстан феномен који је имао свој дубоко психолошки и терапијски разлог. Античка трагедија имала је елементе позоришног израза сличне јапанском *но* позоришту.

У модерним позоришним формама западног позоришта свест о ритму као облику магијског деловања на гледаоца срећемо још у драмама писаца позоришта апсурда. Писац Ежен Јонеско у својим драмама са-



жима дубока људска стремљења са ритмом говора и радњи, чији исход води одговорима на дубока егзистенцијална питања.

Ликови у драми *Лекција*, професор и ученица, воде радњу комада у ритму који се намеће кроз тему безнадежности образовања, које у комичном жанру изазива органски поремећај – зубобољу код ученице и ту почиње својеврсна ритмичка магијска сеанса у којој се ритам бола и ритам информација смењују кулминирајући у убиство ученице. Такође, смењивање уче-

ница које долазе на лекцију и које све бивају убијене, њих четрдесет а на крају стиже и нова ученица, говори о значају ритма и понављања у недоглед, којим писац постиже крајњу напетост код гледаоца. Овим гротескним приступом позоришном стварању који доприноси цртању апсурда као и смислу теме којом се бави, писац нуди магијско дејство ритма као позоришног облика за истраживање апсурда у ком живе јунаци и шаљу јасну поруку гледаоцу о реалности у којој живе.

Магију ритма Јонесковог позоришта апсурда упознајемо и у комаду *Нови станаар* где ритам уношења намештаја у простор подржава ритам његовог постављања и навођења од стране станара са континуираном индикацијом *шу, шу, шу...* све док та говорна радња у ритуалном понављању не доведе до крајње напетости станара који је затрпан намештајем.

У радио драми *Салон аутомобила*, интересантно је да писац искључује сва чула осим слуха. У ритуалној потрази за правим возилом почетак драме не наговештава да ће главни јунак у мноштву звукова животиња које га окружују на крају одабрати девојку која ради у салону. Атмосфера дупле експозиције где се, у кључним моментима, свет животиња претаче у свет машина а ови у свет људи, као у спиралној ритмичној стварности Ежен Јонеско уводи и ритам детаља осим пулсирања општег плана, како нос који, будући да није његов, мења ритам говора главног јунака, тако и број точкова аутомобила који то нису али и понудом услуга у салону које чине салон заиста немогућим.

Аскетизам којим одише позориште апсурда Ежена Јонеска и јапанско позориште као и наивност њихових јунака темеље се на врлини њихових стваралаца да позоришну радњу посматрају из визуре утопије о свету као месту доброте и према том стандарду ритам извођења радње гради несклад између реалног и могућег.

Сиромаштво као једноставност у изразу које асоцира на трезвеност у промишљању, строгоћу у реализацији и аскетизам у тумачењу сценског израза карактерише обе позоришне форме. Једноставност која

кроз ритам балансира између жеља и могућности са намером да се акценат стави на оно што је битно и да то буде прецизно изречено. Ослобађајући сцену од небитног, јапанско позориште и позориште апсурда изводе ону радњу која у најкраћем времену својим ритмом балансира са гледаочевим ритмом. На тај начин директно делује на гледаочев рефлекс и успоставља везу са његовим мисаоним процесом.

Грађењем односа у сведености драматургије простора гледалац прихвата технику стилизације у грађењу ритма који сублимира простор и време и чине га у тренутку извођења живим иако је стилизован.

Магија ритма извођења радњи на позорници чини илузију идентитета и тај органски сценски биос делује на гледаоца истовремено са извођењем. Прецизним извођењем радње глумци елиминишу дистанцу и успостављају склад између унутрашњих и спољних тензија покрета са дахом и тензијом који граде ритам сцене. Оваква органска употреба тела јапанског глумца даје му могућност да, негирајући реалност стилизованим ритмом, трага за еквивалентним средствима и помоћу њих ствара другу реалност са концентрацијом енергије у трупу.

У представи *Пуж* јапанског *нотаку* позоришта, господар жели да подари свом деди амајлију за дуг живот – пужа, и пошаље свог слугу да му га донесе. Слуга не зна како пуж изгледа али креће у потрагу да испуни жељу господара. Његово трагање стилизованим кретањем прати неверица и чуђење свим што га окружује. Када дође до јамабушија који спава помислио је да је он пуж и питао га да ли је заиста пуж да би се уверио. Јамабуши је хтео да га превари и потврдио му је да је пуж. Слуга хоће да поведе јамабушија са собом али господар је дошао да га тражи. Тада наступа кључни моменат позоришног чина *нотаку* позоришта када господар и слуга бивају омађијани ритмом јамабушијеве песме и придружују му се у плесу. Песма је о пужу: “О, пужу, изађи, изађи! Не изађеш ли док киша пада или ветар дува, отфикарићу ти главу.” Магија

покрета који се понављају, као и ритма говора који се такође понавља развијају се као музичка партитура и варирају ритам. На тај начин пронађен је прецизан тон који код гледаоца производи ефекат звукова који се “виде” и покрета који се “чују”. Гледалац је уведен у игру и не зна да ли је песма упућена пужу, јамабушију или њему.

У представи *Ришам ѡреваре* глумци *Окура* школе такође вешто користе ритам причајући реалистичну причу на стилизован начин. Ова прича говори о слуги који је одсутан са посла без господарево дозволе и, вративши се, није дошао да поздрави господара, због чега господар са другим слугом долази до њега да га прекори. Када покушају да га дозову господар и други слуга, он се прави да није ту. Међутим, тада ритмом и мелодијом песме и плеса, ритуалом којим покушавају да га измаме из куће слуга бива опчињен, и излази иако то није намеравао. И у овој традиционалној јапанској представи, сведоци смо моћи ритма и магије покрета. Снажан однос који глумци граде испитујући силе које се истовремено привлаче и одбијају између ликова које играју, са различитошћу сила које егзистирају, чине стилизацију могућом и уверљивом. Јачи однос између ових сила чини доживљај гледалаца интензивнијим.

Глумци који су играли у комичним и сатиричним представама *Пуж* и *Ришам ѡреваре* су кјоген глумци у *Окура* школи, ногаку мајстори: Нориташи Јамамото, Норитака Јамамото, Тамаша Вакамацу и Ринтаро Јамамото.

Ови јапански глумци су генерацијама учили од глумаца из породице Јамамото. Преносећи стил глуме преко покрета и ритма, глумци јапанског позоришта са великим поштовањем према вештини, учитељима и гледаоцима, негују традицију позоришне вештине и преносе је на нове генерације на исти начин као и вековима уназад.

Проширивање тела и мисли употребом костима и ритмом кретања тела на сцени, глумци постижу магију игре која се темељи на вештини покрета и звука.

Вештином кретања унутар комада апсурда западног позоришта ритам понављања и преокрета који доводе до крајње напетости ликова а у форми стилизације до комичног ефекта за гледаоца, представља чин духовне сеансе која је потакнута крајње физичким аспектом могућности глумчеве и гледаоачеве природе.

Природа уметности као илузије идентитета ипак је могућа у колективном несвесном чину, упркос индивидуалним могућностима глумца и гледаоца али и захваљујући њима. Индивидуално, глумац и гледалац могу бити провоцирани одређеним околностима комада или представе, али колективно имају моћ која захваљујући позоришту може да повезује различите народе, културе и религије, као што је то био случај у Народном позоришту у Београду, где су гостовале представе *ноѿаку* позоришта и биле разумљиве без препрека, и то на више нивоа. Представе су биле разумљиве на основном нивоу приче, али и на аутентичном нивоу који гради позоришна уметност – на нивоу магије ритма. Ова моћ позоришта померила је у прошлом веку границе дејства западног глумца на гледаоца. Захваљујући вештини глумаца јапанског позоришта, магију ритма препознали су велики позоришни истраживачи XX века у њиховом трагању и стремљењу да западно позориште, по угледу на јапанско, постигне биос радње а не само значење игре. Драгоценост недавног сусрета са аутентичним извођачима јапанског позоришта и њихово дејство на публику у Београду, пружа наду да позоришна истраживања XX века заједно са западним позориштем апсудра нису била узалудна, и да је могуће да глумац вештином свог израза у плесу супротности, постигне рефлексну реакцију код гледаоца која ће у њему покренути магију доброте и мисаони процес који прецизно уочава несклад између реалног и могућег.

Пише > Милена Лесковац

Стана Јатић (1919–2013)



У Новом Саду је 27. децембра 2013. умрла Стана Јатић, костимографкиња Српског народног позоришта. Рођена је 10. септембра у Љубљани као Станислава Церај-Церић. Школовала се у родном граду, где је 1938. завршила Женску занатску школу, а годину дана касније положила је и мајсторски испит. Студије модерног костима које је започела у Прагу, морала је да прекине због избијања рата у којем је активно учествовала од 1941. до 1945. као члан Освободилне фронте у Љубљани. Током рата два пута је хапшена и подвргавана мучењу. Данима је лежала у несвести у влажном подруму што је оставило трајне последице на њено здравље.

После рата уписала се на тек основану Академију примењених уметности у Београду, на одсек костимографије, где је дипломирала 1952. у класи Милице Бабић-Јовановић. Одмах после дипломирања, 25. августа 1952. ангажована је у СНП као први стални костимограф у историји овог театра, у којем је остала све до пензионисања, 1. септембра 1970. године. Поред рада у позоришту бавила се и педагошким радом: од 1952. до 1954. предавала је у Школи за примењену уметност у Новом Саду, али и писањем: од 1955. до 1957. сарађивала је са часописом *Наша сцена* где је водила Курс костимске опреме представе. Члан Удружења примењених уметника Србије постала је 1952, а 1964. и члан тек основаног Удружења примењених уметника и дизајнера Војводине.

Стана Јатић је у СНП-у костимографски опремила 233 представе, не само током сталног ангажмана него и после пензионисања. Као гостујући костимограф радила је и у позориштима у Београду, Суботици, Зрењанину, Сомбору, Шапцу, Титограду, Вршцу, Марибору, Љубљани, Осиеку, али и у опери у Сијетлу (САД). Била је и верна сарадница многих аматерских позоришта. Нацртала је на хиљаде скица костима на основу којих је сашивено више од 15.000 костима.

Бавити се послом костимографа, наглашавала је, изискује и стално путовање, али то путовање је путовање кроз историју културе. Да би креирала костиме за неку представу морала је да “отпутује” у неки ранији век, у неку другу земљу, а већ за следећу представу, каже, враћала се у садашњост. У време њеног деловања није све било овако лако доступно као данас, па је одлазила у многе музеје и галерије у потрази за стручном литературом. Месецима је прецртавала историјске костиме, уни-

форме, фризура и накит различитих народа, јер, како је рекла, ко зна када ће јој то затребати: “Истовремено радим идејне скице, а потом и дефинитивне нацрте костиме. Сама набављам материјал за израду костима, и то ми спада међу најтеже послове. Водим надзор над израдом костима. На крају, кад почну пробе у костимима, пажљиво мотрим уколико је потребно извршити неке корекције на костимима. При свему томе морам да водим рачуна о финансијским оквирима одређеним за опрему сваке представе”¹⁾. На скицима костима за представе СНП лако може да се препозна лик глумца, оперског певача или балетског играча који је тај костим носио, тако да је свака та скица исцрпна студија сваког лика понаособ, која осим препознатљивог лика носи у себи препознатљив карактер саме улоге. На скици је качила крпице материјала од којих је костим сашивен. Све је радила до детаља. При креирању костима увек је била јасна и прецизна у својим концепцијама. Имала је велик стваралачки потенцијал, образовање и студиозност, невероватну личну дисциплину и упорност. На свакој скици, а и касније на израђеном костиму присутни су били њен истанчан осећај за боје, одлично познавање ношње разних народа, као и избор форме. Сваку скицу карактерисали су став и гест, а људска фигура је најчешће била у покрету. Запажене су биле функционалност и усклађеност костима и људског тела. Костиме је креирала и за драму и за оперу и за балет, а како се та три позоришна израза веома разликују тако је и костимски приступ различит. За драмске представе потребна је студијска обрада сваког лика понаособ тако да костим мора да изражава карактер тог лика. У оперским представама костими имају више визуелни ефекат, ликови су типизирани више се води рачуна о односу појединца – солисте и групног решења за хор. Балетски костими су атрактиван, лепих боја и кроја. Без обзира за који облик позоришног израза је креирала водила је рачуна и успевала да костим и тело глум-

1) М. Л., *Скице костима Стане Јатић*, (каталог изложбе), Нови Сад 1995.

ца, певача или играча буду једна целина која на сцени изражава јединствену емоцију.

Сарадници Стане Јатић истицали су њену предисретљивост и спремност да изађе у сусрет многобројним захтевима уметника јер је знала да удобност костима итекако подразумева и добру улогу. Она сама је посебно истицала сарадњу са сценографом како не би дошло до размимоилажења у бојама и стилу између сценографије и костима. Никада није тежила да костим буде леп сам по себи, него да буде део јединствене целине. Многи критичари су истицали да је она досегла сам врх у уметничком изражавању при изради балетских костима.

Стана Јатић је излагала на више самосталних али и колективних изложби у: Љубљани, Београду, Сремским Карловцима, Загребу и наравно више пута у Новом Саду. За свој рад вишеструко је награђивана: носилац је Медаље за храброст 1951; Ордена заслуга за народ III реда 1951; Ордена рада са сребрним венцем 1961; Ордена заслуга за народ са сребрним зрацима 1980; добитник је Спомен-повеље поводом 100-годишњице СНП у знак признања за рад и допринос овој установи; Статуса и дипломе заслужног члана Удружења ликовних уметника, примењених уметника и дизајнера Војводине 1967; Златног спомен прстена и повеље СНП 1970; Октобарске награде Новог Сада за костимску опрему опере Ђоконда 1971; Искре културе Културно-просветне заједнице Војводине 1981; Награде ослобођења Војводине 1981; Златне медаље СНП “Јован Ђорђевић” 1987; награђивана је два пута Златном формом 1966. и 1971, као и дипломом поводом 30 година од оснивања УПИДИВ-а.

Њене скице се чувају у Позоришном музеју Војводине, а многи костими у Српском народном позоришту. Давних шездесетих година прошлог века написала је *Крајњак преглед историје костима*, који је 1967. Заједница професионалних позоришта Југославије издала само у шапирографској форми и до данас није штампано.

Као што је и живела, отишла је тихо и неприметно, али не смемо дозволити да оде у заборав, јер је Стана Јатић сигурно оставила неизбрисив и немерљив траг у историји Српског народног позоришта.

ГОЈКО ЧЕЛЕБИЋ

Сцена

VIII

НОВА ДРАМА



Г ојко Челебић (Подгорица, 1958), романсијер, приповедач, драматичар, песник, антологичар, дипломирао је драматургију на гласовитом факултету ДАМУ у Прагу. Од својих књижевних почетака касних седамдесетих припада постмодернизму (формирао се у радикалном крилу овог покрета: у европској дисидентској књижевности). Окушао се у готово свим родовима а бави се и теоријом. Докторирао је компаратистику на Филозофском факултету у Новом Саду тезом о Сервантесу и модерном роману од барока до постмодерне.

Објавио је романе: *Вишешки роман о женским сузама* (1983); *Убиство А. Г. В. и тоњење* (1988); *Зрела Херша* (1989); *Псеудо* (1994); *City Club* (1995); *Пауци* (1997); *Гром* (2004); *Близанци* (2004); *Покојани, чујше* (2006).

Збирке приповедака објављене су овим редоследом: *Ојрошшај ог краља* (1992); *Валови Ајланика* (2001); *Кандигашура* (2003); *Заљубљени брах, Бронзана маслина, Назеб на церемонији* (2004); *Боемска сезона* (2007).

Драме *Ојмица и Барок*, скупа с једночинком *Делфин* и прерадом комедије Лопе де Веге, *Машиновића удавача*, објавио је 1995. а збирку поезије *Лири у чистилишту*, 1982.

Године 2004. објављена су му *Одабрана гјела у 10 томова* и промовисана на сајму у Франкфурту.

У позоришту је обављао више врста посла, од носача кулиса до глумца, режисера и драматурга. Осамдесетих је режирао на алтернативним сценама Југославије и Чехословачке комаде Харолда Пинтера, Хајнера Милера, Бота Штрауса, Анђеја Макаревица и др. Његова естетска оријентација у том периоду била је радикално експериментална.

Писао је и преводио теоријске радове о театру и доста путовао с позоришним трупaма и групама. Радио је са глумцима алтернативних позоришта у Херцег Новом, Кули, Чешким Буђејовицама, Прагу, Берлину итд. На међународном конгресу о Лопе де Веги у Барселони 2012. поднет је научни реферат о његовој преради комада *La discreta enamorada* овог шпанског класика.

Најновије књиге овог писца су студије *Вјештењаке Европе* (2011) и *Достојевски и Зајаг* (2012), за које је добио Тринаестојулску награду, након чега је у Скупштини Црне Горе покренут поступак одузимања награде под клеветничким изговором издаје земље, али предлог председника није прошао на гласању.

Челебић је као министар културе 1996. био идејни покретач и реализатор пројекта *Књижевности Црне Горе од XII до XIX вијека* у 23 тома.

У службеној каријери био је високи дипломата десетак година у Буенос Ајресу, Токију и Њујорку. Живи у Подгорици и у Прагу.

Драматуршка белешка

О Ивану и његовим...

Овај последњи рат који нам се десио, на брдовитом Балкану, донео је много несреће и зла народима који су, после Другог, помислили да им се тако нешто никада више неће поновити. Прљав и ружан, у којем се свако са сваким тукао, никога није оставио без бола у срцу и горчине у грлу. Највише је страдао обичан човек. Онај који је живео свој микрокосмос и који није стигао да се снађе у времену када га је *изне-нада нешто* снашло. У покушају да се дозове свести, већ је био страдалник. Такве судбине највише привлаче драмске ствараоце јер се у њима најбоље одсликава сва апсурдност рата и смрти који су његови редовни пратиоци. Једну такву причу саопштава нам Гојко Челебић у својој драми *Иван и неки његови*.

Традиционална породица у Подгорици, отац, страдалник социјалистичког режима и мајка, потпуно посвећена мужу и синовима, али и спремна да води двоструки живот како би они били срећни и њена три сина, покушавају да се одупру надолазећој *мобилизацији* и страхотама рата. Најмлађи Давид већ је на ратишту, одакле, преко пријатеља заставника, шаље своју ратну драму породици, уз поруку да би им *мојла йомоћи*. Породици је то знак да уз помоћ три веренице

(Сценографкиње, Енисе и Илинке), сина, редитеља у покушају, и маме и тате, аматерских глумаца, поставе текст на породичној позорници, те позову официре и јасно им ставе до знања да они нису за пушку.

Припрема представе је у току, игра се позориште у позоришту, преплићу се стварно и имагинарно, разоткривају истине из прошлог и садашњег живота, распршују наде у боље сутра, али на крају на врата стана не зазвоне официри, већ мртвачки сандук, односно смрт. У исто време, доле, у сутерену, мајка у страсном загрљају заставника покушава на свој начин да извуче своју децу из ратног загрљаја. Отац пиштољем извршава самоубиство свестан да је читав његов живот био велика илузија и промашај. Сви су неми, Ениса мртвог Душана дозива са Тата, управо онако како је требала да га ословљава када се уда за Давида, снег пада и белина покрива све прљаво и ружно.

Гојко Челебић не задире дубље у карактеризацију ликова, потпуно свестан да у сваким смутним и тешким временима човек постаје прилагодљиво биће, те има само један циљ – преживети. Сваки од његових ликова управо само то жели: Сценографкиња (из околине Бања Луке), вереница најстаријег сина (Режисе-

ра), жели да се уда и освоји стамбени простор само за њих, Илинка (из Македоније), да нађе своје уточиште уз инертног Ивана, Ениса да из статуса девојке пређе у статус веренице и да се уда, те да тада Душана може звати татом, Влада и Иван желе да поверују у то да ће их премијера братовљеог комада спасити фронта, а после нека буде шта буде... Једини који су имали живота јесу отац и мајка, Душан и Злата, али довољно лажног и несретног да им једино сутерен остаје као тачно место живљена.

Није случајно аутор поставио дешавања у драми по вертикали, стан и сутерен, које повезује лифт и који је само једном употребљен, за превоз ковчега, горе и доле. Да ли у рај или у пакао? Овакав крај, заправо, врло интелигентно, отвара могућност за најмање два

идејна завршетка. Један позитиван и верујући у боље сутра и онај други, песимистички, који болно опомиње.

Ова *сасвим обична* прича проговара о једном ружном времену са паметном дистанцом, непретенциозно, без и трунке стављања на било чију страну и са ликовима који скоро па да представљају Југославију у малом. Ову констатацију потврђује и њихова језичка обојеност, али и кратка, језгровита реченица која је доминантна и утврђује специфичан темпо-ритам читања, што је сигурно велика препорука и за сценско упризорење. Заиста, било би веома интересантно видети ову представу на сцени, јер тек у материјализацији овога текста пронашао би се и одговор на питање: Зашто ова драма носи наслов *Иван и неки његови*? Зато је и вреди прочитати.



Гојко Челебић

Гојко Челебић

Иван и неки његови

(комад у 7 слика)

Лица:

ДУШАН, патер фамилиас, 66

ЗЛАТА, његова жена, 57

РЕЖИСЕР, старији син, 35 (с напором региструје очевидне ствари)

ИВАН, млађи син, 33 (с напором дозива успомене)

СЦЕНОГРАФИЊА, Режисерова вјереница, 34

ИЛИНКА, Иванова вјереница, 33

ЕНИСА, 29

ЗАСТАВНИК, 64

СЛУЖБЕНО ЛИЦЕ 1

СЛУЖБЕНО ЛИЦЕ 2

1.

На лијевој сцени сцене, с тачке гледишта гледаоца, сценографски лифт (користи се искључиво у последњој слици). У првом плану и мало уздигнути у односу на сцену је обичан двособан стан: срећну нас по лијевој сцени улазна врата и предсобље, у центру дневна соба са каучем и фошељама, дио центра и мало угесно кухиња (најближа гледаоцу) са панорамом двије сасвим мале спаваће собе у позадини.

Испод кухиње и мало угесно, у оној мјери у којој је горе описани стан уздигнути на сцени (око 1,5 м), кроз широк прозор, сасвим низак и правоугаоно постављен по вертикали, видимо већи дио сушарена овог стана, неких 20 квадрата, у чему доминантно мјесто заузима брачна постеља. То је дио подрума припадајуће овом стану у мањој стамбеној згради, преуређен за становање, освјетљен је само кад горе на главној сцени нема свјетла. Ситуиран је углавном испод кухиње и дјелимично испод предсобља, поред којег виси лифт с намјеном да повеже улазна врата у стан, са улазним вратима у сушарен (ова задња користи се само у последној слици).

Пошто се радња комада одвија наизмјенично у четвори простора: кухиња, дневна соба, предсобље, сушарен, долаћање на појединој од ових локација у односу на два стамбена простора као цјелину најлашава знајно јаче освјетљено мјесто радње.

Комуникација из стана у сушарен је четвртаси отвор у поду, на граници кухиње и дневне собе, звани "поршела", јако освјетљен приликом силазака или излазака лица горе.

Освјетљена кухиња, остали дио стана у сцени. На сцени Злата, Душан. Чекају неког. Душан гледа на сцену. Звонце. Он отвара. Улази Ениса и баца торбу.

ЕНИСА (Трља руке од хладноће.): Како сте ушли?

ЗЛАТА (Смјешка се.): Дао нам најстарији син резервни кључ.

ДУШАН (Горко се смјешка.): Ха, резервни кључ –

ЗЛАТА (Показује на поршелу.): Шалим се.

ЕНИСА: озбиљно питам, како?

ДУШАН: Ушли смо, ако ти је мило знат', кроз портелу.

ЕНИСА: Шта је то портела?

ДУШАН (Показује на отвор у поду који води у сушарен.): Резервни излаз, ако пукне нужда. Ако буде мобилизација.

ЗЛАТА (Горко врисне на помен ријечи мобилизација.): Знаш, Душане, да не подносим ту ријеч од тебе! Теби је све ово ситница. Ово што се свуда пуца и крв пролива. Та ријеч ће мене у гроб!

ЕНИСА (Извади фасциклу са текстом прекућаним на писаћој машини.): Гдје је наш Режисер?

ЗЛАТА (Одмахне руком.): Ах, режисер. Да је барем свршио те студије –

ДУШАН (Показује палицом иза леђа.): Спава, момак, до подне.

ЗЛАТА: Да је само момак, али и вјереница му –

ЕНИСА: Зар ви никад нисте били млади?

ДУШАН (Луца шаком у зиг.): Добар дан у подне, радни народе!

ЗЛАТА (Узнемирено.): Има ли кога да нам помогне?

ЕНИСА (Несигурно.): Починемо.

ЗЛАТА (У позадину према спаваћој соби.): Има ли живе душе?

РЕЖИСЕР (*Излећи из собе у њима; Злати.*): Шта се дереш?

ЗЛАТА: Како шта, сине? Наша представа само што није почела. Барем си тако говорио јуче... Треба имати обзира према... према гостима. (*Бојажљиво.*) Према публици.

РЕЖИСЕР: Шта сте запели, јуче, јуче?

ДУШАН: Гости неће чекати. Или смо спремили представу, или нисмо. Има – нема?

РЕЖИСЕР: Па шта, нек не чекају. (*Душану*) Ти се сада изгубиш, тата. Ти си код љекара. (*Енису*) Ти станеш за вратима. Овдје. Овако. Ти ћеш бити разводник за публику. Мислим, за госте. Ко да сједне ту, ко тамо, ко с ким и те ствари –

ЕНИСА (*Јетико иронично.*): Право позориште –

РЕЖИСЕР: Ти ћути, мала! Ко режира овај комад, ја или ти!

ЕНИСА (*Скрива се иза врата.*): Човјече, треба још и да се пресвучем! Како играм ову сцену?

РЕЖИСЕР (*Цинично.*): Гола!

ЕНИСА: Језик прегризô! Скини ти ону своју голу, знаш! Вјерени сте три године!

РЕЖИСЕР (*Гура Златиу најријед.*): Шта ти чекаш, мама?

ЗЛАТА: Па, инструкциије... Рекао си да си режисер. Студирао си барем. Мислим, уписао.

РЕЖИСЕР: Шта оно ти имаш од реквизита? Ах, да, рибу. Живу рибу. Иван је купио јутрос рано на пијаци – требало је у кухињи да је остави. Ту је и кромпир. Гулиш га тек пошто стигне Илинка, јасно.

ЗЛАТА: Зар Илинка не стиже тек пошто ја огулим кромпир? Јуче смо тако пробали –

РЕЖИСЕР: Море, запели сте за то јуче, кô да је јуче бог. Јуче је било јуче. Илинка је сада негдје на путу, видите какав нам је саобраћај, касно је да јој саопштим промјену.

ЗЛАТА: Ја овако не могу да импровизујем сваки дан. Знаш ли кад сам ја посљедњи пут стала ногом на сцену, кад си ти рођен.

РЕЖИСЕР: Само напријед! Играј!... Сад ћу ја. (*Оглази у спаваћу собу.*) Брзо ћу ја.

ДУШАН (*Облачи каиуи; намиџне.*): Знамо ми то брзо. (*Пауза.*) Одо' и ја, жено. И ја ћу брзо. (*Излази.*)

Златиа чисти рибу. Ениса отвара свој њримјерак ше-кста. Пробају комад. Разлика између њонашања раније и сада ("на сцени") видљива.

ЕНИСА: Добро јутро, тета-Злато!

ЗЛАТА: Чистим рибу, дијете моје, чистим.

ЕНИСА (*Ухвати се за нос.*): Хммм...

ЗЛАТА (*Тобоже не може да је зајрли.*): Још ове гласине о мобилизацији. (*Ујризе се за језик.*) У, што рекô, црна друго?!

ЕНИСА: О којој мобилизацији?

ЗЛАТА: Да их не покупе, 'ћери, да ми их не покупе сву тројицу. Све ћу дати само да их не покупе на фронт. (*Пауза; индикативно.*) Све! (*"Излази из џлуме" и џожурује Енису џприродним џласом.*) Шта чекаш? Ти си на реду. 'Звали сте ме, тето?'

ЕНИСА: Јесам ли ја са вама на ви или на ти? Зовем ли ја вас тето или мама?

ЗЛАТА: Кад дође Давид, вјенчаћете се, фала богу. Зваћеш ме мама.

ЕНИСА (*"Излази" из рејлике, џприродним џласом.*): 'Покупе сву тројицу... покупе сву тројицу?' Коју тројицу? Шта је Давид овим хтио да каже?

ЗЛАТА: Да, њих тројицу, моје синове. Њих да ми не покупе на фронт.

ЕНИСА: Сјећате ли се кад је он писао овај текст? Баш кад смо се нас двоје упознали?

ЗЛАТА: А кад сте се вас двоје упознали?

ЕНИСА: У јуну осамдесет девете.

ЗЛАТА (*Рацуна.*): Сада је јул деведесет друге. Значи, прије тринаест мјесеци. (*Пауза.*) О, не, писао је то раније. Чек' да ти кажем, писао је то прије годину и по.

ЕНИСА: Али, сада ми овдје нешто фали. Нешто је промијењено у тексту. Изостављено, богами. (*Пауза.*) Ивана сигурно неће регрутовати. Он је –

ЗЛАТА (*Нелагодно.*): Ма, ко те пита?

ЕНИСА: Има увјерење, бре!

ЗЛАТА: Ко има увјерење?

ЕНИСА: Иван.

ЗЛАТА: Нема више здравих и болесних, јес' чула на радију.

ЕНИСА: Шта јесам ли чула?

ЗЛАТА: Нема ти више то, здрави и болесни. Сви су исти. За војску, наравно.

ЕНИСА (*Алудира на Душана иза.*): Од осамнаест до шездесет? Значи –

ЗЛАТА: А, не, мој муж има шездесет седам. Али Иван тридесет пет, таман за пушку. Фуј!

ЕНИСА: Иван је ишао у средњу медицинску. Барем он може доћи до потврде, до тог увјерења... И генералима под нос, изволте. Изволте, увјерите се.

ЗЛАТА: Не, сада идемо на друго решење.

ЕНИСА: Које решење?

ЗЛАТА: Позваћемо официре у госте. Па Давидов текст у руке, два костима, двије кулисе, двије руке: ево, то смо ми! Такви смо какви смо! (*Смјешка се.*) Хајд', улази ти мила моја у своју реплику... **'Звали сте ме, тето?'**

ЕНИСА (*"Улази"*): **Звали сте ме, тето?**

ЗЛАТА: Рибу, кажем... **И то голим рукама, ноктима. Видиш и сама.** (*Баца погледе на шексџи комада који*

раширен лежи на кухињском стољу.) **Да су ми барем купили прибор!**

ЕНИСА (*"Излази"*): Да сједнем?

ЗЛАТА: Јер ова два хапца –

ЕНИСА (*Прекида је.*): Могу ли да сједнем?

ЗЛАТА: Јер ова два хапца која сам родила, и онај трећи –

ЕНИСА (*Демонстративно сједа и прекине је; погледа у свој примјерак шексџа у крилу*): **Кхм! Кхм!** –

ЗЛАТА: **И онај трећи** (*Алудира на Душана иза; погледа у шексџ.*), траже да једу.

ЕНИСА (*"Излази."*): Ех, немојте сада. Тога нема у Давидовом тексту. Он није тако покварен.

ЗЛАТА (*Смије се; "излази."*): Добро, нема у тексту. (*Пожурује је да "уђе" у улоју.*) **Откуд стижеш, кћери?**

ЕНИСА: Од куће. Откуд би друго?

ЗЛАТА: Па, има откуд. На примјер са факултета.

ЕНИСА: Са факултета 'вако рано, ију! Тамо ни капију још нису отворили!

ЗЛАТА (*Баца поглед на шексџ.*): **Кад си је задњи пут прешла, кћери?**

ЕНИСА: Не знам. (*Пауза.*) Мислим да сте ме звали. Мој вјереник није кући (*баца поглед на шексџ*), иначе би ме он позвао, или бих дошла сама, значи нешто је ново чим сте послали по мене.

ЗЛАТА: Нисам послала по тебе. Само сам окренула број телефона.

ЕНИСА: Да, да, али прије тога мали из сусједства дошао је са поруком.

ЗЛАТА (*Покрива уши рукама јер се досјетила.*): **Биће да је мој муж.**

ЕНИСА (*"Излази"*, *љућиишо.*): У, што је ово монотона!?

ЗЛАТА (*И она "изађе"*): Не излази из те проклете реплике, кад ти кажем. Зар не видиш да смо у фрци?

ЕНИСА (*Узнемирено*): Како му може пасти на памет да шаље дијете код мене у ово вријеме?

ЗЛАТА: А што, да није који други био код тебе?!

ЕНИСА: О не, не –

ЗЛАТА: Хајд' онда! Режисер само што није стигао!...
Ја улазим – ("*Улази*") **Код љекара. Брзо ће стићи.**
Сигурно је послао неко дијете из сусједства кад је пошао у Дом здравља... (*Неко звони.*)

ЕНИСА: Иван!

ЗЛАТА ("*Излази*").: Ма какав Иван!

ЕНИСА: Зашто не би био Иван?

ЗЛАТА (*Ошрчи до враћа*).: Бојим се да је то његов отац...
(*Ошвара.*) Тако је. (*Душану, који је ушао.*) Душане, вјереница твог сина каже да си је позвао –

ДУШАН: Дobar дан желим!

ЗЛАТА: – да си послао неко дијете по њу... Богме као да живимо у пустом селу!

ДУШАН: Ја?

ЕНИСА (*Најлашено забринуто*).: Пустимо то сада. Како је вама? Мислим, здравље?

ДУШАН: Како ми може бит'? Откуд да ми буде добро?

ЗЛАТА: Ениса, остајеш на вечери?

ЕНИСА: О, не. Хвала. Заказала сам на другом мјесту.

ЗЛАТА: А с ким?

ЕНИСА (*Подуто размишља; оклијевајући*).: Тако. Колега.
(*Пауза.*) Позвао ме.

ЗЛАТА: Какав колега, ако се смије знати, кад нигђе не радиш нити си свршила факултет? Осим ако студенти данас немају толико новца за хотел.

НИНА (*Одлучније*).: Никакав студент. Никакав хотел.

ДУШАН: А кад ћемо вјежбати?

ЗЛАТА (*Као да је нешто чула најољу; оглаже рибу и прибор*).: Шта је ово?

ЕНИСА: Ништа. Аута на улици. (*Баци поглед кроз завјесу.*) Камиони.

ЗЛАТА (*Разгирне завјесу*).: Камиони или тенкови?

ЕНИСА (*Шаку на уста од смијеха*).: Тенкови? Кхи-кхи-кхи! –

ЗЛАТА (*Најне се на пророз; јошово врисне*).: Мобилизација! –

ДУШАН: Штааа!?

ЗЛАТА: Куку нама! –

ДУШАН (*Извири и он кроз пророз*): Ти си, жено, начисто сишла с ума. Каква, бре, мобилизација? Гимназија има час физкултуре у дворишту –

ЗЛАТА: Каква гимназија, чо'еку? То воде регруте! Куку леле! Бјеж'мо доље у сутерен!

ДУШАН: Зашто? Зашто да се кријемо у сутерену?

ЗЛАТА (*Озбиљно*).: Ми се у сутерену не кријемо. Ми у сутерену живимо! (*Ошвара пошелу и сиушћа ноу на први прај сшејенишћа у облику мердевина, које воде доље.*) Оставио си свој стан синовима и њиховим вјереницама – имаш што си тражио, сутерен!

ДУШАН (*Гледа збуњено*): А?!

ЕНИСА (*И она сиушћа ноу према доље; прекорно*): Тачно тако, тата.

ДУШАН (*Раздражљиво*): Не зови ме тата!

2.

Из свагаће собе излази Режисер у ишжам и Сценографкиња, ујраво из пошћеље.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Показује на кухињу*): Чему све ово?

РЕЖИСЕР (*Гледа на саш.Уу, једанаест и педесет пет!* Шта чему?

СЦНОГРАФИЊА (*Показује на нейосиремљену кухињу*): Питам, чему ова комедија?

РЕЖИСЕР: Која комедија?

СЦЕНОГРАФИЊА: Па ова, усред нашег стана. (*Напази на кору.*) Пих!

РЕЖИСЕР (*Зашићени лице да је Сценографкиња не пада кором.*): Па, родитељи пробају.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Презриво.*): Шта пробају, комад?

РЕЖИСЕР: Зар ти нисам рекао пет пута? Давидов комад. Давидов нови комад.

СЦЕНОГРАФИЊА: Твој брат је потпуно ћакнут. (*Пауза.*) Знаш шта, вас двојица сте требали да будете близаци. Богами, близанци!

РЕЖИСЕР: Зашто?

СЦЕНОГРАФИЊА: Потпуно сте исти. Италијани то добро кажу, ђемели. Као два дугмета на рукавима кошуље.

РЕЖИСЕР: Ти очевидно мислиш на Ивана, на мог другог брата. Од нас тројице он је средњи.

СЦЕНОГРАФИЊА: Сва тројица сте исти. Реци ти мени де, чему све ово?

РЕЖИСЕР: Једноставно, нећемо у војску.

СЦЕНОГРАФИЊА: Ко неће у војску?

РЕЖИСЕР: Ни ја, ни Иван.

СЦЕНОГРАФИЊА: Зар ви нисте одслужили војску?

РЕЖИСЕР: Сад мобилизују. Фронт!

СЦЕНОГРАФИЊА: Знам. Та прича носи браду. Али какве везе то има са овом комедијом коју приређујеш у својој рођеној кући, Владимире?

РЕЖИСЕР (*Облачи се.*): Свако има свој начин борбе. Ово је мој. Постављам комад против рата, убијања, крви. (*Пауза; пајештично.*) Давид га је написао. Одличан комад. Ти ћеш, наравно, правити сценографију.

СЦЕНОГРАФИЊА: Штаа?

РЕЖИСЕР: Имам подјелу. (*Извади свој примјерак текста прекуцан на писаћој машини.*) Погледај!

СЦЕНОГРАФИЊА: Гдје да погледам?

РЕЖИСЕР: Доље. Код маме и тате.

СЦЕНОГРАФИЊА: Како да погледам доље, кад су затворили даску за собом?

РЕЖИСЕР: Онда слушај. Чујеш, пробају!

СЦЕНОГРАФИЊА: Родитељи да играју у твојој представи? Душан – онај – (*Показује кажипрстиом доље.*)

РЕЖИСЕР: Не знаш ти њега добро.

СЦЕНОГРАФИЊА: Онај – ?

РЕЖИСЕР (*Испружи кажипрсти.*): Лик. Онај лик. (*Пауза.*) И немој тако да говориш о мом оцу.

СЦЕНОГРАФИЊА: Добро, лик, а каква корист од њега? Не вјерујеш ваљда да ће те један драмски лик ослободити војне обавезе. Умјесто да се лијепо обучеш, па закон у руке, и правац та њихова команда... Господо, ја сам неспособан, овдје имате црно на бијело! За војску неспособан! Дај ми де, дај ми твоју војну књижицу.

РЕЖИСЕР (*Уноси јој се у лице.*): Регрутују све живо, схваташ ли ти? Знаш ли ти шта ти људи имају у главама, читава та камарила на врху?! Знаш шта они имају у тим својим упаљеним тинтарама? (*Вади крпу из коша за прљава рубље.*) Ово! (*Види да је извадио комад веша; исправи се.*) Ах, да је ово!... (*Осврће се око себе, изражи нешто.*) Немају ништа. Само пушке. Хоће да нас гурну у провалију. Да нас побију.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Са тневним сажалењем.*): Све и да они тамо у команди немају ништа у својим главама, као што кажеш, они се питају ко ће ићи на ту кланицу а ко не. (*Свлачи се за кулашило.*) Они шаљу наше момке на кланицу и евентуално их враћају са кланице. Без обзира шта имају у својим главама. Зато, баш зато, ти треба да имаш нешто у глави, а то нешто је лекарска дијагноза у здравственом картону. Картон у руке, Владимире, и правац команда!

РЕЖИСЕР: Ја немам увјерење. То је мој проблем, разумијеш, што немам никакво увјерење.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Скинућа скоро до тола.*): Даће ти га. Добићеш га.

РЕЖИСЕР (*Посматра је пошћуно равнодушно.*): Ко ће ми га дати? Ђе?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Разочарано констатује његову равнодушност.*): Они који издају увјерења те врсте. Зна се где их издају, нећеш ваљда дозволити да те још и то ја учим!

РЕЖИСЕР: Не, ово ће их јаче погодити, вјеруј ти мени. Ово ће их погодити право у чело. Знаш ђе смо планирали премијеру?

СЦЕНОГРАФИЊА: Могу мислити. Без сумње неко оригинално место.

РЕЖИСЕР: Иван ти ништа није рекао?

СЦЕНОГРАФИЊА: Рекох већ, са твојим братом нисам разговарала. Отишао је некуд јутрос са својом вереницом.

РЕЖИСЕР: Али, он зна да ћеш ти бити сценографкиња. Сам је то предложио. Ни једноме ни другоме никад нам није пао на памет неко други. Ти ту фигурираш од самог почетка.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Иронично.*): Лепо од вас двојице.

РЕЖИСЕР: Овдје, у стану.

СЦЕНОГРАФИЊА: Шта у стану?

РЕЖИСЕР: Премијера. Овдје ћемо дати премијеру.

СЦЕНОГРАФИЊА: У овој гајби? Па нас је ту четворо, човече, и њих двоје доле – шесторо.

РЕЖИСЕР: Још Давидова дјевојка и – имам подјелу. Ето подјеле!

СЦЕНОГРАФИЊА (*Већ сиремна за кујашило; резитнирано.*): Надам се да твоји родитељи не користе наше купатило. 'Ођу рећи, твоји глумци.

РЕЖИСЕР (*Завири према кујашилу.*): Тренутно је слободно.

СЦЕНОГРАФИЊА: Одо' ја онда, док неко није ускочио.

Освјетљена кухиња и предсобље. Звонце, сасвим краћко. Режиер избјеће да отвори врати и шмуће у собу. Звонце још једном. Душан се искобеља одоздо из суштерена, отвори врати.

ЕНИСА (*Улази с шреском; цејер са мало поврћа, хлеб, шоалет-шайир, рђаво одјевена, шахуље снијеја на каиуцу.*): Ова земља је кажњена као псето!

(*Баца намирнице, шал.*) Као задње псето, а биће још и тучена. Тако нам и треба!

ДУШАН: Пссст! Можда спавају.

ЕНИСА: Спавају од глади, а шта би друго? Ако већ стомак мора да ти крчи, боље да крчи у постељи него на улици.

ДУШАН: Па нису њих двоје баш тако гладни. Мислим, њих четворо. Не знате ви што је то глад.

ЕНИСА: У, какав је снијег напољу!

ДУШАН (*Тушо.*): Пада?

ЕНИСА: Јашта, болан! Не треба излазити. Треба се затворити овдје и цркнути од глади. Ова инфлација луда кô мазга. Знате кол'ко је кило лимуна на пијаци, погодите? Пола ваше пензије, тата!

ДУШАН (*Изрони из нише са кушијом љекова.*): Колико пута треба да ти кажем да ме не зовеш тата.

ЕНИСА: Код нас је то обичај. Код нас и даицу зову тата. Је л' смета?

ДУШАН: Штети улогама. Навикнеш се и –. Није добро да ме тако зовете. Давид је то избацио.

ЕНИСА: Шта је Давид избацио?

ДУШАН: Већ сам ти јутрос рекô, то "тата".

ЕНИСА: Како то може Давид избацити из нашег приватног живота?

ДУШАН: Тако. Он мисли да може. Из текста може. Из текста се може избацити све, и опет убацити у њега све.

ЕНИСА: Ја тврдим да не може.

ДУШАН: Ово није наш приватни живот, ово је сцена. Схвати, сцена. Искуство. *(Пауза.)* Играо сам ја као, тада се то тако звало, аматер... аматерски глумац... Иха-ха, играо сам ти, па добрих, чек' да избројим, па богме добрих –

ЕНИСА: У реду, пет година –

ДУШАН: Ма как'их пет, виинше од пет –

ЕНИСА: И добро, играли сте, шта онда –

ДУШАН: Знаш докле, док су ми се синови родили. Док се најмлађи родио. Давид. *(Замисли се; тражи нешто.)* Ђе ми је његов текст? *(Нађе шексџ.)* Дотад сам играо, ја и жена, наравно. Ја и Злата. *(Замисли се сјушће-на поледа.)* Злато! *(Тражи ојет нешто.)*

ЕНИСА: Шта тражите?

ДУШАН: Своју слику.

ЕНИСА: А, сјећам се. Ону с профила, на сцени? Тамо је, у спаваћој соби.

ДУШАН *(Бојажљиво.)*: Тамо, код њих двоје?

ЕНИСА: Не, код Ивана.

ДУШАН *(Мало забринуто.)*: Код Ивана?

ЕНИСА: Код Ивана и оне његове. Пођите, узмите своју слику. *(Показује позади на најмању спаваћу собу.)* Тамо нема никог, изашли су.

ДУШАН: Хмм. *(Пође; сџане; враћи се.)*

ЕНИСА *(Звезка посуђем.)*: Шта је било?

ДУШАН *(Тужно)*: Ништа.

ЕНИСА *(Гледа ја сажаливо; изненада.)*: Зар сте ви и Злата уступили свој стан синовима?

ДУШАН: О, да смо само синовима!

ЕНИСА: Мислим, њима и њиховим вјереницама?

ДУШАН: Јесмо.

ЕНИСА: За стално?

ДУШАН: Изгледа.

ЕНИСА: Ову гајбицу? А гдје ћете вас двоје?

ДУШАН *(Покаже на поштелу.)*: Доље.

ЕНИСА: У сутерену? Под старе дане у сутерену? *(Чује се да неко подиже поштелу.)*

ДУШАН: Пссст! Неко долази. *(Ошрици у предсобље, скида неку сџану слику са позорнице предсџаве, узбуђено је лледа.)* Петар II Петровић Његош, Лажни цар Шћепан Мали, Црногорско народно позориште, сезона, чек' само мало – чек' –

ЕНИСА *(Гледне слику, насмије се.)*: Ех-ех-ех!...

ДУШАН: Шта ех?

ЕНИСА: Ех, сад га вала претјерасте –

ДУШАН: Добро, то се тада није тако звало. Били смо у партизанима. Тамо текстови нису били важни. Мислим, наслови. И ми смо играли, ја и моја жена, у оно вријеме нараво вјереница... Другарица вјереница! Играли смо, ево овдје се лијепо види црно на бијелом –

ЗЛАТА *(Дуже квадрашаст поклопац у шавану, ње се уз мердевине одозго из суштерена; израња, одјећа ујрљана; баџи џак кромџира.)*: Посљедњи!

ДУШАН *(Слику у сџану.)*: Посљедњи?

ЗЛАТА: Доље остаје само врећа брашна – и квит!

ДУШАН: Још само врећа?

ЗЛАТА *(Види у његовим рукама слику.)*: Што је то, чо'еку?

ДУШАН: Његош, жено –

ЗЛАТА: Какав Његош, црни Душане, ти си потпуно пошашавио!

ДУШАН: Шћепан Мали –

ЗЛАТА (*Млајине џаком.*): Мали...?

ЕНИСА (*Погсјећа Злајну.*): То кад сте били млади – вас двоје у партизанима –

ЗЛАТА (*Мјерка слику, без џвикера; Душану.*): Ово јесте *Лажни цар*, Душане, али нас двоје ође нема. Ође играју глумци. Професионални глумци.

ДУШАН: А зар ми нисмо играли у *Шћејану*?

ЗЛАТА: Јесмо, Душане, али не у овоме *Шћејану*. Ја сам тада већ рибала подове у позоришту. А ти си тада већ био... знаш ти добро ће, да те не подсјећам?

ДУШАН (*Загледа се у слику.*): У праву си, није из партизана. Неколико година касније.

ЗЛАТА: Ти си тада већ туцао камење у затвору, црни мој Душане. Тамо су они теби направили театар.

ДУШАН (*Одмахне руком; њоказује наивно слику.*): А ово је покојни Милош –

ЗЛАТА: Да, то је покојни Милош Јекнић.

ЕНИСА (*Након њаузе.*): Значи, вас двоје сте ипак некад играли у позоришту, није вам ово први пут, је л' да? Мислим, у тим партизанима –

ДУШАН: Играли. Кажем, имам слику. Неће је имам, а ће се затурила, не знам.

ЕНИСА (*Злајни*): Јер ако вам је ово први наступ вече-рас, заправо сјутра вече, да тако кажем, на сцени... (*Замисли се.*) Чему онда труд? Зашто је онда Давид писао комад, за кога? Зашто се ваш најстарији син и будућа снаја (*њоказује на куйајшило*) муче са ре-жијом и сценографијом?

ЗЛАТА (*Пљесне рукама.*): Ништа не знам.

ЕНИСА: Овај комад неће постићи свој циљ. Циљ је да се ваша два сина спасу од војске, да не иду у тај грозни рат, је л' да? (*Дуја њауза; изненада.*) Јесте ли јутрос гледали телевизију? (*Тишина.*) Има ли вијести из Хрватске? (*Мук; наставља.*) Циљ је да направе пред-ставу, позову те војне главешине: дајте, људи, ста-

ните, чекајте мало... Чекајте мало, ви главешине, је л' да, та –? (*Ујризе се за језик.*) Не, нећу вас звати тата. (*Наставља.*) Чекајте мало, гледајте каква смо ми породица... (*Пауза.*) Мислим... наши синови, гле'те какви смо ми... (*Прстиом њо лобањи.*) Мислим –

ЗЛАТА (*Ухвајни се за њлаву.*): Ништа не знам. Све сам заборавила.

ДУШАН (*Злајни.*): Ништа ти ниси заборавила. Све ти знаш. (*Ениса.*) Али не можеш ти то тако оним ге-нералима, тако директно... Не можеш ти са њима директно. То, гле'те какви смо ми, наша породица... (*Прстиом њо лобањи.*) То, Душанови синови кобајаги су мало – мало – ... па нису за војску, нису за рат. (*Пауза.*) Знаш ли ти, Босанко, ће си?

ЕНИСА: Знам.

ДУШАН: Ђе?

ЕНИСА (*Сјустии њојлед.*): Знам, знам.

ДУШАН: А знаш ли шта то значи – не поћи у рат?

ЕНИСА (*Скујни храбрости.*): Нормалан човјек је срећан ако не мора тамо.

ДУШАН: 'О'еш да ка'еш – ми смо ненормални.

ЕНИСА: Ништа нисам рекла.

ДУШАН: Па? (*Пауза.*) Па, велим? (*Дуја њауза; сјиро-жије.*) Велим, па?

ЗЛАТА: У праву си, Душко, то се мора... То да нећеш у војску, у рат и те ствари... то се мора, како се оно каже, суптилно.

ДУШАН: Него шта! Генерали су генерали! Школовани људи –

ЕНИСА: Ма шта, можда неће ни доћи.

ДУШАН: Ко неће доћ'? Ђе неће доћ'?

ЕНИСА: На представу.

ДУШАН: Не знаш ти њих, мала. Остави се ти тога, доћи ће они. И то високи официри. Него, на посао. (*У дубину сцене.*) Сине! (*Тишина.*) Сине!

ЗЛАТА (*Чисти рибу.*): Ма как'и посод! Вријеме је скоро вечери. Барем та црквица што се још нашла. Неће задуго, поцркаћемо како је кренуло.

ДУШАН: Нећемо, вала, но преживјет' – па да ћемо ко ру глодат'. Кору!

ЗЛАТА: Ти глођи кад ти је до глодања... (*Прилази прозору.*) Ууу!...

ДУШАН: Што би?

ЗЛАТА: Еве их, купе по улицама... Мобили!... (*Грчи према њорџели; Ениса за њом; сјушћају се. Душан остаје збуњен у слабо освјетљеном предсобљу.*)

СЦЕНОГРАФИЊА (*Виче из кућашила.*): Је л' готово? (*Одшкрине.*) Владимире, је л' готов тај сто?!

РЕЖИСЕР (*Исцрчава из собе.*): Само да поставим, драга!

ДУШАН (*Набаса на толу Сценографкињу, мисли да је Режијер.*): Сине –!

СЦЕНОГРАФИЊА (*Напази ја.*): Јао, шта ме све неће снаћи у овој лудој кући... Прави театар!

РЕЖИСЕР (*Није примјејено инцидент; џјевуши.*): “Млада Јелка – воли Јанка – као живоот свој!...”

3.

Кухиња. Сценографкиња ошкрива завјесу. Снјеј на толу.

Режијер пошавља шањире и прибор на сто. Сценографкиња сједа; лака кућна хаљина.

РЕЖИСЕР: Малкице маслаца – малкице путера... Ту је крањска кобасица, ко воли, ту је паштета, јогурт... Аа, има ту и нешто специјално! (*Вади из рерне џечено џиле.*) С надјевом – ммм!... Прсте да оглоћеш –

СЦЕНОГРАФИЊА: Еј, бре, где ти држиш ту пилетину?

РЕЖИСЕР: Како гдје, па у рерни.

СЦЕНОГРАФИЊА: То видим, нисам слепа. Али, зар твоји родитељи већ нису били ту пре пола сата? (*Дуже комад џилеџине.*) Шта је ово – оглодано?

РЕЖИСЕР: Не може бити. Нису они такви. Тра-ла-ла... (*Доноси хлеб.*) Тако – још лебац... Знаш, лебац ти овдје жене праве ко бухтлу.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Преко залотаја.*): Није лош.

РЕЖИСЕР (*Грли је.*): Скокнућу ја, за моју драгу, сваког јутра и до пијаци –

СЦЕНОГРАФИЊА: Баш си злато.

РЕЖИСЕР (*Разњежено.*): Како да не будем кад си ти тако фина –

СЦЕНОГРАФИЊА: Јој, што си ти мазан –

РЕЖИСЕР: А ти си моја мала мачкица. Маченце. (*Сједа.*) Добро ћеш ти то урадити.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Одсуђено.*): Хмм – Шта ћу добро урадити?

РЕЖИСЕР: Биће то сјајна представа. Наравно, не наплаћујемо улазнице. Оно, додуше, представа ће бити у функцији, како отац планира, у функцији... Схваташ шта хоћу да кажем?

СЦЕНОГРАФИЊА: Трудим се, али као што видиш – (*Пауза.*) Није ти ово лоше, овај надјев. Са мирођијом су најбољи!

РЕЖИСЕР: Све што направимо, значи игра, костими, можда и музика... све то је намијењено, и отац је ту у праву, да знаш, да нас ти официри из команде... Како да ти кажем – да нас упознају. Главно је текст. Давид. (*Пауза.*) Јадни Давид. (*Дуја пауза.*) Текст, то је нешто овако – маљем у главу! Мислим на те велике главе, наравно. На те главешине. Њима треба нешто тако –

СЦЕНОГРАФИЊА (*Халаљиво једе.*): Мммм... коме то?

РЕЖИСЕР: Господарима наших судбина. Нешто снажно да их опомене, еј, бре, ви, то су три сина која нешто знају, нешто умију и нешто хоће у животу –

СЦЕНОГРАФИЊА: То као вас тројица, ти и Давид и –

РЕЖИСЕР: Ја и Давид и Иван.

СЦЕНОГРАФИЊА: Ти и Давид и Иван?

РЕЖИСЕР: Него. Нисмо ми било ко у овом граду. Не могу нас тако лако покупити на ту кланицу. Зато ћеш нам ти добро доћи. Као с неба си ми пала, мачкице моја. Има да смлатиш –

СЦЕНОГРАФИЊА (*Преко залојаја*): Шта то?

РЕЖИСЕР: Сценографију за наш комад, најдража.

СЦЕНОГРАФИЊА: Ниси ми рекао ни како се зове комад.

РЕЖИСЕР: Соба – кухиња – соба. (*Пауза*.) Барем тако је рекао Давид.

СЦЕНОГРАФИЊА: Рекао или написао?

РЕЖИСЕР: Рекао, кад је кренуо на тај јебени фронт. Знаш, како да ти кажем, комад још није сасвим готов. Наслов је одао само мени.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Преко залојаја*): Тако значи, натена не. Играјте ви, браћо, наслов ће стићи.

РЕЖИСЕР (*Има проблема, по свом обичају, да реинсценира је “очевидно”; престаје да једе*): Шта ће то стићи?

СЦЕНОГРАФИЊА: Што не једеш? Ево и мармеладе, с кајсијама... Ууу, што је ово добро. (*Дуја пауза*.) Па, ваљда, наслов ће стићи.

РЕЖИСЕР: Давид ће стићи први. Пустиће они њега. Давид ће стићи прије наслова!

СЦЕНОГРАФИЊА (*Загледа му се у очи*): Пустиће га? (*Пауза*.) Из луднице? (*Неконтролисана најад смијеха*.)

РЕЖИСЕР (*Након што проишћући смијех који он није разумио*): Не. Са фронта.

СЦЕНОГРАФИЊА: Аха, са фронта!

РЕЖИСЕР: Знаш, ми овдје не волимо што је тај фронт тако далеко. Не свиђа нам се што је далеко, у томе је ствар. Вијести касне. (*Пауза*.) Славонија. То је сада друга земља.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Прсти на цело*): Славонија? Знаш, неки моју су отуда. Родом. Прадеда. Кажу да су били богати. Земља, куће. Деда је основао малу земљорадничку банку. Водио је неко време ту банку.

РЕЖИСЕР: И?

СЦЕНОГРАФИЊА: Пропô. (*Пауза*.) Нацисти. Стечај. (*Пауза*.) Говна. (*Пауза*.) Него, зашто ти не једеш?

РЕЖИСЕР (*Сбором мисли; расцјан; одједном као да се гостејшио*): Зар не једем? (*Дуја пауза; након штоа излив нејшћично њежних емоција, као из љушке, наџонски и без контроле*.) Тебе, тебе слушам! Душо моја најдража. Слушам те како причаш и гледам како једеш. Кад бих ти само могао рећи колико те волим! Не могу, немам ријечи за то! (*Најла пауза*.) Можда уопште и не постоје ријечи за тако нешто. (*Скупила снају*.) Све ћу учинити за тебе. Срце моје! Ноге ћу ти лизати! Стопала ћу ти љубити! Давиду ћу писати о теби! Ти не слутиш колико сам срећан што сам те срио, колико ми значиш у животу!!! (*Пауза у којој изгледа да му љућа издуше као мијех*.) Много ми значиш –

СЦЕНОГРАФИЊА (*Милује ја шерајеушски, масном руком по коси; другом руком халаљиво се шриа*): Ти мој мали, ти мој мали.

РЕЖИСЕР (*Узима масћан залојај; разњежено*): У праву је моја мајка, човјек без жене је ништа. Нула. Каменчина коју тек треба брусити, брусити... (*Узима је за руку*.) И то овим рукама, овим. Ове руке брусе –

СЦЕНОГРАФИЊА (*Ойрезно*): Али, нас двоје још нисмо муж и жена.

РЕЖИСЕР (*Као да није чуо*): Ову руку ћу да држим пред олтаром. (*Етзалиширано*.) Одмах након премијере. Пратиће ме моја браћа. Давид ће бити ту (*усиане*), Иван овдје... Овамо кум, ондје кума, тамо поп –

СЦЕНОГРАФИЊА (*Врши олодано њарче њилеџа.*): Сигуран си да га нико није такоа пре нас?

РЕЖИСЕР: Сигуран.

СЦЕНОГРАФИЊА: Сто посто?

РЕЖИСЕР (*Замисли се.*): Шта тиме хоћеш да кажеш?

СЦЕНОГРАФИЊА: Па, зар нису њих двоје овде били пре нас, зар нису пробали? (*Иронично.*) Мислим, комад.

РЕЖИСЕР: Комад, то да.

СЦЕНОГРАФИЊА: Давидов комад? Или наш комад? (*Показује коси.*)

РЕЖИСЕР (*Сиоро*): Не. Не може бити. Моји родитељи нису такви.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Устаје.*): Добро, душо, кад ти тако тврдиш. Молим те, склони посуђе. Ја одох да прилегнем.

РЕЖИСЕР: А сценографија?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Оглази.*): Има времена. Све ћемо стићи, душо, само ти опери суђе. Па дођи и ти да прилегнеш, драги.

Звекети посуђа. Заћим ућихне, свјећило њага, Режи-сер оде за њом у собу. Кухиња: свјећило се њолако ди-же. Злаџа љули кромџир. Ениса чиџа свој џекси.

ЕНИСА (*Сирема улоју.*): **Ако желите да сазнате праву истину, господине, ја ћу вам је казати. Немојте се плашити да морате одријешити кесу, о, то не. Није ријеч о новцу. Нисам ја оно што ви мислите. Слушајте ме добро, господине. Куцате на погрешна врата –** (*Уздахне; “Излази” из улоје.*) Ово је моме-нат када се старији господин, бизнисмен, пун пара, наравно, арогантан итд. – кад ми се, дакле, удвара. (*Луџи се у џрса.*) Мени! (*Озбиљно.*) Зашто је Давид уопште тим својим драмским ликовима дао права имена? Моје, име своје вјеренице, написао у свом комаду од слова до слова. И дао драмском лику све моје особине, ама све! (*Уџире џрсиом у џекси.*) Све

што има ова Ениса у тексту, све то имам ја. (*Пауза.*) Он ме познаје. У душу.

ЗЛАТА: Ко, Давид?

ЕНИСА: Кад би знао да ја сада држим у рукама његов текст, спремам улогу.

ЗЛАТА (*Значајно.*): Премијеру!

ЕНИСА: Разњежио би се, ко ја сада. Сањао би ме сваку ноћ, ко што ја њега сањам.

ЗЛАТА: Сања и он тебе, кћери, знам ја моје дијете. Момчину моју.

ЕНИСА: Прије одласка на фронт говорио ми је како же-ли да му ово буде дипломска представа. Мислим, текст дипломске представе. (*Пауза.*) Желио је да дипломирамо заједно.

ЗЛАТА (*Изненађено.*): Зар то не жели још увијек?

ЕНИСА (*Трине се.*): О, свакако. Мало сам се занијела, сањам. (*“Улази” у улоју.*) **Слушајте добро, господине, ја сам честита дјевојка. Нисам ја као што мислите. Замијенили сте ме са неком другом.** (*“Излази”.*) Овдје ја треба да му натрљам нос, том господину који ми се удвара, режисер каже. На ово **‘замијенили сте ме, господине, са неком другом’**. И јесте. Замијенио, него шта. Ја сам поштена дјевојка. Давид ме зна. (*Пауза.*) Давид мене најбоље зна.

ЗЛАТА: Мој син зна много.

ЕНИСА: Знате ли ви како се нас двоје разумијемо. Како се слажемо. (*Пауза.*) Ускоро ћу добити јетрву, мислим. Јетрва, је л' да? Је л' се тако кажу жене два брата?

ЗЛАТА (*Љушћи лук.*): Тако је, сине.

ЕНИСА: Можда ћемо се и удати тако некако у исто врије-ме, ја и она. Рецимо у једном мјесецу. Или у једном дану, шта кажете. Ију, то би било феноменално! Нас двије у истом дану пред олтар, са двојицом браће, двије свадбе одједном! (*Озбиљно.*) У ствари, није то нереално. Иван је већ ту.

ЗЛАТА: Још само да дође Давид.

ЕНИСА: Још само то. Само да дође мој Давид.

ЗЛАТА (*Плачним гласом.*): Тако, сине, тако.

ЕНИСА: Ви плачете?

ЗЛАТА (*Брише сузе.*): Ма не, не плачем –

Поршела у њогу се диже, израња напављен Душан.

ДУШАН: Е, у шта ме увалише синови –

ЗЛАТА (*Окоми се на њеја.*): Како синови увалише, што то причаш? Зар нијеси сам рекао рођеном сину, кад је довео вјереницу, идем ја доље, Владо! Ја и мајка идемо доље у сутерен, Владо! Вас двоје останите горе у стану, Владо! То је била твоја идеја –

ДУШАН (*Да је се ошараси.*): Добро –

ЗЛАТА: Твоја идеја, није моја.

ДУШАН: Добро, добро –

ЗЛАТА: Нећеш ваљда сада младенце да тјераш у подрум?

ДУШАН: Добро, добро, добро... Кад ће та вечера?

ЗЛАТА: Кажемо Ениса и ја – (*намигне Ениса*), велимо да одложимо вечеру... за мало касније... Што ме гледаш?

ДУШАН: За увече?

ЗЛАТА: Ионако морамо да пробамо текст. Зар не, Ениса? (*Злапа се окреће, али Ениса је ошмишала.*) Уштеди се кад се ручак прескочи.

ДУШАН: Да ручам... текст?

ЗЛАТА: Није баш текст, вечераћеш још нешто. Сад је касно поподне, шта ћеш ти?

ДУШАН: Ђе је Ениса?

ЗЛАТА: Можда има неког посла.

ДУШАН (*Видимо да је малко приишћ.*): Има посла. (*Шапаћом али гневно.*) Да се курва! (*Креће према поршели, да туцне доље.*)

ЗЛАТА: Је ли могуће... тако ти о нашој будућој –?

ДУШАН (*Одозго.*): Шта, шта будућој?

ЗЛАТА: Снахи, бог те убио! (*Нагиње се да види шћа ради.*)

ДУШАН (*Израња јој лицем у лице.*): Шта будућој, не чух?

ЗЛАТА (*Баци кецељу.*): Душане, мени је већ доста! Мени је преко главе! (*Чуја му из руку боцу ракије на отвору у њогу.*) Још нам ово фали!

ЕНИСА (*Стиже, чујемо звук водокопљиха.*): Шта се то, бре, свађате вас двоје?

ДУШАН: Ко? Ја?

ЗЛАТА: Ма, не свађамо. Не, не –

ЕНИСА (*Злапа.*): Јесте ољуштили кромпир, мама? Да помогнем?

ЗЛАТА: Не треба. Ко је мени икад помогао у овој кући? Нико!

ЕНИСА (*Душану.*): А реците ви мени... (*Пауза.*) Ви знате да ја нисам у ситуацији као ове двије –

ДУШАН: Које двије?

ЕНИСА: Па ваше двије будуће снахе.

ДУШАН (*Алкохолем начешћим гласом.*): Ти нијеси кâ оне? Јеси, њих двије избјеглице, ти избјеглица. Како ниси?

ЕНИСА (*Увријеђено.*): Ха, избјеглице –

ЗЛАТА: Немој се наћи увријеђена, душо. То се сада тако каже. Расељена лица. Свуда вас има. У Црној Гори вас има готово колико и нас. Малтене трећина становништва –

ДУШАН (*Прекида је.*): 'Ајде 'ајде, жено – и нека су. Примаћемо у кућу, вала, свакога, па да ћемо кору глодат'!

ЗЛАТА: Ти глођи ако ти се глође, ја нећу.

ЕНИСА: Да, али њих двије имају стан.

ЗЛАТА: Имају, имају.

ЕНИСА: И користе га.

ДУШАН (*Ойеӣ йо̄ше̄е̄не, сада кришом из демижане ис̄пог йор̄шеле; укосо йрема Зла̄ӣи.*): А што, зар невина Ениса нема свој стан? Зар га обилато не користи?

ЕНИСА: Значи, ја више нећу спавати овдје?

ДУШАН: Нећеш.

ЗЛАТА (*Уйага.*): Зашто си се ти окомио на њу?

ДУШАН (*Одмахне руком Зла̄ӣи, іледа Енису.*): А што, забога?

ЕНИСА: Ништа, мислила сам само онако –

ДУШАН: Да спаваш овдје? А, то не –

ЗЛАТА: Него шта него да спава. Спавала је и кад је Давид био ту –

ДУШАН: Е, то је нешто друго!

ЗЛАТА: Зашто би било друго?

ДУШАН: Зато што је друго. Она има свој стан. Заради, па плати кирију!

ЕНИСА (*На ивици бијеса.*): Зарађујем? Шта тиме хоћете да кажете?

ДУШАН (*Тихо режи.*): Гннн –

ЕНИСА (*Удаљава се.*): Шта сте тиме хтјели да кажете, шта?

ДУШАН (*Зла̄ӣи.*): Рекох ли ја теби, има другог човјека на стану. А овамо би да се уда за мог Давида.

ЕНИСА (*"Улази" у шекс̄и; силази у сӯшерен сричӯи; крај ре̄йлике, чује се о̄шуда.*): **Слушајте сада. Чујте, господине. Нисам ја таква као што мислите. Ја имам момка. Знате ко је мој момак, не знате? Наравно, нисте га упознали. Зове се Давид. (Пауза.) Писац позоришних комада, знате. (Пауза.) Шта, господине, и ви сте писац? А ја мислила директор неки... А ја мислила инжењер неки, богами.**

Звонце. Зла̄ӣа се брже-боље с̄иус̄и доље.

4.

Сценографкиња йро̄шрчи из дневне собе кроз кухињу да о̄твори. Звонце још једном, снажно. Иван и Илинка, бијели ка̄ӯши.

ИВАН (*Од хладноће.*): Ах!

ИЛИНКА (*С̄шреса сније̄и; йружа руку.*): Бах!... Бах!... Илинка.

СЦЕНОГРАФКИЊА (*Реакција на Иванову ре̄йлику.*): Ништа. (*Пауза; Илинки.*) Мирјана. Зовите ме Мира. Уђите, не извињавајте се.

ИВАН: Изгледа, каснимо.

СЦЕНОГРАФКИЊА: Море, добро је. Од тога ионако неће бити ништа.

ИЛИНКА: Од чега неће бити ништа?

СЦЕНОГРАФКИЊА: Од тог Давидовог комада. (*Илинки.*) Ви знате Давида?

ИЛИНКА (*Са снебивањем.*): Нннажалост... не знадем. Иван и ја смо, како да рекнем, кратко смо заједно.

СЦЕНОГРАФКИЊА: Тако значи.

ИВАН (*Шай̄а̄ӣом, обазирӯи се.*): Је л' она ту?

СЦЕНОГРАФКИЊА: Ко?

ИВАН (*Кришом од Илинке.*): Ениса.

СЦЕНОГРАФКИЊА (*Не ус̄шеже се.*): Мислим да није. Иако сам чула старог и стару да "пробају", Енису такође. Она мисли да ће се пре удати за Давида ако јој улога успе.

ИЛИНКА: Мисли да ће се удати за Давида?

СЦЕНОГРАФКИЊА: Ма, глупости. Не знате ви Енису.

ИВАН (*На йомен Енисе.*): Пссст!

СЦЕНОГРАФКИЊА: Шта те, бре, брига, Иване!

ИВАН: Је ли купатило слободно? (*Куца, завири у кӯа̄ӣило.*)

СЦЕНОГРАФИЊА (*Пауза; досјети се.*): Мислим да је пошла ванка.

ИЛИНКА: Ко?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ма она, бре, Ениса. Иван њу зна боље.

ИЛИНКА (*Нелагодно.*): Никад ми није рекао да је познаје.

СЦЕНОГРАФИЊА: Није вам причао о Ениси?

ИЛИНКА: Није. (*Индикативно.*) Иван никад не прича о женама.

СЦЕНОГРАФИЊА: Чуј, да се не персирамо, одакле си ти?

ИЛИНКА: Од Скопље. А ти?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ја сам из Бања Луке. Ужа околина Бања Луке.

ИЛИНКА (*Сједне нејоноуђена.*): Ја сам без работа. На несрећа, и Иван је изгубио работа. То знаш?

СЦЕНОГРАФИЊА: Немам појма. Кад? Зар се није запослио у диспанзеру, нема ни пола године. Диспанзер или психијатрија, сад не знам тачно. Чекај, кад је оно било, летос кад сам ја дошла у Подгорицу.

ИЛИНКА: Подгорица, шта је сад то?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ах, да, звали су се Титоград. Сад су Подгорица. Сад смо Подгорица... Јер нас две остајемо да живимо ту, је л' тако, Илинка?

ИЛИНКА (*Уздахне.*): Иван и ја смо шворц. (*Пауза.*) Је ли, а шта та његова, како да рекнем, познаница. Шта она овдје тражи?

СЦЕНОГРАФИЊА: Иван ти није рекао?

ИЛИНКА: Не.

СЦЕНОГРАФИЊА: Спавала је ту неко време. Пре рата у Хрватској. Неких, чекај, сад ћу ти рећи –

ИЛИНКА: Спавала? Мислиш, изнајмила стан.

СЦЕНОГРАФИЊА: Ма јок, док је Давид био ту. Кад су њега регрутовали, наравно, морала се одселити. Рекли смо јој, чуј, овде нас је петоро а ускоро ће нас бити, знаш колико – (*Пауза.*) Мислила сам на тебе, Иван

ми је испричао своје планове, па сам јој рекла... Чуј, рекла сам, нас ће овде ускоро бити шесторо –

ИВАН (*Изађе из кућаишила.*): Дакле, радимо комад, а?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Намјерно пречује.*): Иване, твоја нова девојка каже да си остао без посла. Ниси ми рекао. Ти си радио на психијатрији, зар не?

ИВАН (*Зачуђено; наизглед ућлашено.*): На психијатрији?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ох, извини!

ИВАН: Ништа, ништа.

СЦЕНОГРАФИЊА: И шта?

ИВАН: Како шта?

СЦЕНОГРАФИЊА: Па, Илинка каже да си изгубио посао.

ИВАН: Јесте.

СЦЕНОГРАФИЊА: Отказ?

ИВАН: Отказ.

СЦЕНОГРАФИЊА: Добио си га на одељењу?

ИВАН: Није то било одјељење, него диспанзер. Диспанзер нема одјељења.

СЦЕНОГРАФИЊА: Значи, ипак није психијатрија. (*Пауза.*) Сједи, Иване. Зашто не сједнеш?

ИЛИНКА: Сједи, драги. Сједи кад ти нуди.

СЦЕНОГРАФИЊА: Зашто не сједнеш? (*Пауза.*) Добио си отказ само ти?

ИВАН (*Кошћа га најора.*): Ја и још један. (*Пауза.*) Не знаш га ти. Повратник –

СЦЕНОГРАФИЊА: Повратник из Доброте?

ИЛИНКА: Где је Доброта?

ИВАН (*Најло, изговори то као нешто јознајто.*): Код Котора!

ИЛИНКА: А где је Котор?

ИВАН: Не знаш ђе је Котор. Живјела си у бившој Југославији, кол'ко, три'ес и више година, а не знаш ђе је Котор? Котор је код –

ИЛИНКА: Код Дубровника!

ИВАН: Не. Дубровник је код Котора, драга.

ИЛИНКА (*Смјешка се*): Аха!

ИВАН: И Доброта и Дубровник су код Котора. (*Звонце. Он се шрине.*)

СЦЕНОГРАФИЊА: То је наш режисер. (*Ошвара; улази режисер.*) Ију, што напољу веје!

РЕЖИСЕР (*Носи пола цетера лимуна и три ролне шоа-лет-пайира.*): Добар дан желим! (*Загледа се у Илинку.*) Ми смо се већ негдје срели!

ИЛИНКА: Срели, прошла недеља!

РЕЖИСЕР: Комесаријат?

ИЛИНКА (*Стеже му руку и дуго га посматра.*): Да, у комесаријату за избјеглица.

ИВАН: Шта си ти радила у комесаријату за избјеглице?

ИЛИНКА (*Дуго размишља.*): Волонтирала.

ИВАН: Ниси ми рекла.

ИЛИНКА: Па, ниси ни питао. Ниси питао шта сам радила, мислим раније.

РЕЖИСЕР: Зар је то важно, брате?

ИЛИНКА: Помагала сам тамо на добровољна основа. А шта си ти мислио, да један комесаријат... да функционише само онако, са бескућници?

СЦЕНОГРАФИЊА: И овде ћеш радити исти посао, сви ми смо бескућници (*смије се*). На пример, Ениса –

ИВАН (*На помен Енисе.*): Пссст!

СЦЕНОГРАФИЊА (*Одмахује руком.*): Тц! Тц! Какве то везе има, бре?

ИВАН (*Као да најрећнућо размишља.*): Па, сједнимо – (*Сви сћоје, осим Илинке.*)

ИЛИНКА (*Усташе*): Зашто не сједнемо?

ИВАН: Сједнимо (*сћоји*).

СЦЕНОГРАФИЊА: Седните.

РЕЖИСЕР (*Након неодлучне паузе.*): Збиља, сједнимо. Дакле, буразеру, премијера је пред нама! Прочи-тао си Давидов текст?

ИВАН (*Након најрећнућој размишљања.*): Де, реци ми, како си ти дошао до тог текста.

РЕЖИСЕР: Нисам ја дошао до текста, него текст до мене.

ИВАН: Поштом?

РЕЖИСЕР: Не. Донио татин пријатељ.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Полег јун јеткој сажалења.*): Татин пријатељ, татин пријатељ. Тај ће тебе спасити. Тај ће те извадити из ових гована. Узми де, ти, тај текст и прочешљај то мало –

РЕЖИСЕР: Знаш, Иване, онај што је са татом био на робији. Послије се запослио у војној команди. Наравно, не више као високи официр. Узели су му чин. Радио је ове неке послове, знаш, инспектор. Инспектор за... како се то каже (*зачеји нос*)? Шта ради онај инспектор у команди, ти знаш?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Имишира га карикашуром.*): Ја знам, ја знам. Том причом нећеш постићи ништа. Делај, драги мој, запни па ћеш решити проблем! (*Илинки сшраном.*) Оставимо их мало. Озебла си. Дођи да ти дам витамин. (*Њих двије оглазе у дно сцене.*)

РЕЖИСЕР: Не сјећаш га се, Иване? Ма онај, брате, што ових дана иде по кућа и купи регруте.

ИВАН: 'Оћеш да кажеш, ових ноћи?

РЕЖИСЕР (*Сшресе се*): Тачно, купе ноћу. (*Насшавља.*) Е, тај ти је видио Давида негдје на фронту. Негдје у Славонији. Службено, наравно. (*Вади фасциклу из фиоке.*) И онда му је Давид ово дао. "Де однеси", вели, "мојима кући –"

ИВАН (*Прекида ња нервозно.*): Чекај, нама да однесе. Тај из команде нама да однесе?

РЕЖИСЕР (*"Објашњава".*): Нама да донесе, Иване, нама да донесе!

ИВАН: То је исто.

РЕЖИСЕР: Није, однијети и донијети није свеједно. Дакле, ђе сам стао? "Де однеси", вели, "мојима кући. Тата је некад играо, мама је играла. А код њих и код браће на стану сад су, тренутно, најмање три женске..."

ИВАН: Зар су код нас три женске на стану?

РЕЖИСЕР: Наравно. Погоди која је трећа. (*Осврће се да ња Илинка не чује.*) Ова твоја нова је трећа. Малоприје си је довео. Је ли тако?

ИВАН (*Коначно му дође.*): Тако је.

РЕЖИСЕР: "Однеси им", вели, "мој текст да се забаве. И моја браћа и њихове вјеренице. Нису они за рат и те ствари".

ИВАН: Овај татин друг каже?

РЕЖИСЕР: Ма не, Давид каже.

ИВАН: Каже Давид?

РЕЖИСЕР: Давид каже.

ИВАН: Да нисмо ми за рат?

РЕЖИСЕР: Да нисмо ми за рат. За рат и те ствари.

ИВАН: Које ствари?

РЕЖИСЕР: То се само тако каже, Иване, ниси ваљда глуп. Главно је рат. Рат је главни.

ИВАН (*Тужно, неувјерљиво.*): Нисам, нисам глуп. (*Пауза.*) Рат је главни.

РЕЖИСЕР: Онда ме схвати. Схвати шта хоћу да ти кажем. "Однеси", вели, "да се мало забаве. А може и помоћи".

ИВАН (*Не схватајући.*): Може помоћи... то ако те ја схватим?

РЕЖИСЕР: Ма не, човјече, овај татин каже 'може помоћи'.

ИВАН: Шта то може помоћи?

РЕЖИСЕР: Текст. Давидов текст.

ИВАН: Е, убиј ме, Владо, не капирам! Како тај текст може помоћи, не иде ми у главу.

РЕЖИСЕР (*Повјерљиво на ухо.*): Овај татин...

ИВАН: Да –

РЕЖИСЕР: Онај из затвора –

ИВАН (*Нестрљиво.*): То сам схватио. То са затвором сам схватио –

РЕЖИСЕР: Он је нешто натукнуо тати. Знаш тату –

ИВАН: Знам.

РЕЖИСЕР: Ма, знам да знаш тату, мајмуне!... (*Озбиљно.*) Знаш тату, то јест татин карактер. Боји се свега и свачега. Читав живот се плашио властите сјенке. Живот му је прошао у страху, у дрхтању. "Играјте ви", овај му каже, "играјте ви то дома". Мислим, кући. Овдје, код нас кући. У овом стану. У соби, у кухињи. "Неко ће доћи и видјеће то."

ИВАН (*Осврће се бојажљиво.*): Неко долази.

РЕЖИСЕР: Ма не, човјече, него овај му каже... Овај татин. Овај из затвора. Каже, неко ће доћи и видјеће то. То што играте. Заправо, то што ми играмо. Неко из команде ће видјети то што ми играмо, капираш? Мислио је, одгледаће нас неко. (*Губи живце.*) Иване, ја уопште не знам како ћеш ти изаћи на крају са овим (*показује фасциклу*). Богами.

ИВАН: Настави ти. Само настави. (*Опет се осврће.*) Неко ће доћи.

РЕЖИСЕР: Ма не, доћи сада. Сада нико неће доћи. Доћи ће на премијеру. На премијеру, схваташ ли! Доћи ће неко важан. Можда неко на високом положају, команде, шта ја знам. Један, двојица, тројица. На-

равно, неће доћи читав пук. То јест, дошли би они али ми их не можемо примити.

ИВАН (*Наивно.*): Можда чета.

РЕЖИСЕР: Не, Иване, доћи ће само командир. И то не чете него пука, или дивизије, Иване, дивизије. Тога чекамо на премијери. Да нас гледа, слуша... да нас види. Да види какви смо. Да види ко смо. (*Са њовјерљивим шајашом.*) Иначе ћемо обојица завршити као Давид!

ИВАН: А овако?

РЕЖИСЕР: Овако нећемо. Капетан ће нас видјети и рећи: Не, ови нису за мене. Нису за пук. Давид на то циља, каже тата. Да се пуковник са својима увјери да овдје нема шта да тражи. Иначе ометосмо нас двојица под, топовско месо!

ИВАН: Мислиш да ће нас мобилисати?

РЕЖИСЕР: Наравно. (*Дућа пауза.*) Сад ти је све јасно.

ИВАН (*Неубједљиво.*): Све.

РЕЖИСЕР: Па што бленеш?

ИВАН (*Огједном се сјети.*): Жене!

РЕЖИСЕР: Ко? Шта? Које жене?

ИВАН: Па, мама и... Мама и ове двије.

РЕЖИСЕР: Илинка, Мира. Мислиш њих три?

ИВАН: Три! Ениса, шта ћемо с њом? Ипак је та веза... мислим, ипак је нешто обећавала. Добро, била је кратка. Но, колико данас имаш кратких веза. Скоро све везе данас су кратке. (*Пауза.*) Иначе ћемо је носити на савјести.

РЕЖИСЕР (*На крају стирљења.*): Шта тиме хоћеш да кажеш?

ИВАН (*Директно.*): Давид је њу можда оставио. Сад је са неком другом... (*Иледа окол.*). Са неком из Хрватске. Знаш Давида. Али, ако мисли да ће му Ениса то прогледати кроз прсте, неће! (*Показује на неке андрмоље у кухињи.*) Видио си, неће да однесе своје ства-

ри. Неће ни да однесе те прње са собом. Значи, она има неки план. Не знаш ти њу. Ја знам Енису боље!

РЕЖИСЕР (*На крају стирљења*): Иване, стварно се питам нису ли тебе требали задржати још мало онамо... Онамо, знаш. Тамо би ти барем било сигурно. Мислим, тамо у Доброти. Отуда те барем нико не би покупио ни на фронт. Ни ниђе друго. Тамо би могао мирно да спаваш. Тамо би барем могао мирно да спаваш, и ти и ми овдје.

ИВАН (*Огједном ражешћено кроза зубе, са њесницама стиснућим низ бокове.*): Опет ти. Опет почињеш. Опет.

РЕЖИСЕР: Нисам ја, таман посла да сам ја. Него ти.

ИВАН: Знаш, постоје нека мјеста – (*осврне се*). Нека мјеста која не желим да помињем. И неке особе.

РЕЖИСЕР (*Помирљивије.*): Али, брате, побогу, ниси ме то питао: ниси ме питао шта ћемо сад са Енисом, него шта ће нама – дакле мени и теби и тати... Питао си ме шта ће нам оволике женске, то си ме питао.

ИВАН: И?

РЕЖИСЕР: И ниси ми дао да одговорим. Требају нам за представу, Бог с тобом, за представу. За премијеру.

ИВАН: На тој премијери биће више нас глумаца, него гледалаца.

РЕЖИСЕР: Нека буде. Нама нису важне репризе, важна нам је премијера. Или чак претпремијера. Кад дође капетан и његови, да виде. Да нас ослободе, капираш, да нас ослободе!

ИВАН: Војске?

РЕЖИСЕР: Војске, рата, војне обавезе... Свих обавеза уопште. Свега, свега да нас ослободе! А за то треба направити представу. Премијеру. А да би направио представу, требају ти жене, ликови. Три, четири, пет жена. Сценографија, костими. Зато сам ја био уписао режију. Зато сам хтио да будем режисер.

ИВАН (*Као да су му илућа издуван мијех.*): Јеси, брате.

РЕЖИСЕР: Зато ћу режирати Давидов текст. Због мене, због тебе. Због тате, видиш како је сломљен. Зато ћу направити премијеру и довести капетана, мајора, пуковника... Схваташ ли сад?

ИВАН (*Након паузе, неубједљиво али искрено.*): Сад схватам, брате.

5.

Кухиња и дневна соба у полумраку, видимо силуете пређашњих. Ениса звони на вратима. Ућорно. Силуете нејомичне, само се с времена на вријеме окрену једна другој и нешто шаћућу.

ЕНИСА (*Напољу, на снијећу, сама са собом*): Шта им је, зашто не отварају? Знам да су унутра. Који вам је? (*Звони; пауза.*) У међувремену је неко ушао. Видјела сам горе стопала у снијећу. Лијепо сам видјела трагове чизама у снијећу. Збиља, који вам је?

У сућерену, испод кухиње, дакле у просћору који до сад није био видљив, пали се свјетло у прозору. Видимо да је тај просћор једва нешто виши нећо што захваћа прозор, тј. од најниже црће испод прозора до највише изнад торњећ оквира прозора, највише 1,8 метара. Свако се мора саћнући. Жућкасто свјетло пресћане да се разлива након што досећне скромни максимум.

Горе испред сћана – снијежни покривач. На доњој бази тдје је укопан сућерен, дакле испод прозора – нема траћова снијећа. Траћови снијећа само су на површини, што значи изнад сућерена односно прозора. Видимо снијежни покривач, али само у равни сћана торе, тј. испред сћана, испод прозора од кухиње. Снијежни прекривач даје јасан ућисак шта је сћан а шта сућерен, јасну траницу.

Ениса се сћусћи доље, крај лифћа, али ми не видимо куда се сћусћила, не видимо ни лифћ, већ само видимо њу саћнућу сћоља и лећима окренућу прозору.

Хеј, ви доље! Има ли кога доље? Злато! (Ућорно куца у сћакло.)

На прозору просћорије на сућерену појави се Душан, отћара дио крила колико је то моћуће, даје јој призивне знаке.

ДУШАН (*Тихо.*): Овуда, овуда.

ЕНИСА: Шта је, зашто шаћућеш?

ДУШАН: Не дирај звоно, спавају.

ЕНИСА: Ко спава?

ДУШАН: Млади. И неки други.

ЕНИСА: Који други?

ДУШАН: Иван и његови.

ЕНИСА (*Савије ухо.*): Не чујем.

ДУШАН: Кажем Иван и његови.

ЕНИСА (*Заћућено.*): Иван и који његови?

ДУШАН: Пссст! Иван и неки... неки његови. Упадај.

ЕНИСА (*Ускаче.*): Кијамент! (*Показује торе.*) Јесте ручали?

ДУШАН: Нисмо.

ЕНИСА: Кад ћете?

ДУШАН: Довече.

ЕНИСА: То већ неће бити ручак. Довече није ручак.

ДУШАН: Није. (*Пауза.*) А ти?

ЕНИСА (*Размишља.*): Ја јесам.

ДУШАН: А, да, била си позвана на ручак.

ЕНИСА: Одох ја да се пресвучем. (*Хоће некуд да отћри, али се снебива, просћорија је свећа чећири са чећири, с параваном.*)

ДУШАН: Куд ћеш? Ти се код нас и пресвлачиш?

ЕНИСА: Па шта, негдје се морам пресвучи.

ДУШАН (*Подозриво.*): А зашто се пресвлачиш?

ЕНИСА: Па, знате... Жене су такве.

ДУШАН: А зашто се пресвлачиш баш сад?

ЕНИСА: Кажем, такве смо ми. Некад се мора.

ДУШАН: Што се ниси пресвукла код тебе кући?

ЕНИСА: Сад ћу ја. (*Намакне њараван али само до њола, не може се више.*) Не гледајте, молим вас.

ДУШАН: Ја никуд не гледам.

ЕНИСА: Стварно не гледате?

ДУШАН: Ја тражим текст. Ђе ми је мој примјерак, ђа-воле?

ЕНИСА (*Намитне.*): Знам ја вас, тата. (*Скида се.*) Знам ја вас. Сви сте ви исти.

ДУШАН (*Нађе фасциклу.*): Ја гледам у текст. Само у мој текст. (*Вирне њрема њој.*) То јест, у Давидов.

ЗЛАТА (*Проба наїлас у завученом уїлу – ниши.*): **Мој син је још дијете, дијете.** (*"Изађе" из улоће, њозива їласно.*) Душане! Шлагворт!

ДУШАН: Што рече, женска главо?

ЗЛАТА: Шлагворт, чо'еку, шлагворт!

ДУШАН: Само час. Ево га –

ЗЛАТА: Ђе се изгуби ти, чо'еку?

ДУШАН: Дошла Ениса!

ЗЛАТА: Куда? Куда је ушла?

ДУШАН: Па, знаш да ови горе неће да јој отворе.

ЕНИСА (*Вирне иза њаравана.*): Је л' мене неко тражи?

ЗЛАТА (*Изађе из нише.*): Псст! (*Проба свој текст.*) **Мој син није створен за те ствари. Он је за нешто друго.**

ДУШАН (*Итра Засїавника.*): **Који ваш син, госпођо?**

ЗЛАТА (*Претїворно се годворавајући.*): **Па, друже пуковниче, ја мислила – ... Ја мислила да ви знате –**

ДУШАН: Имате их тројицу. (*Демонстрира на њрсїе.*) **Три сина.**

ЗЛАТА: Е па, сви су дјеца.

ДУШАН: Најстаријему је, ако се не варам, тридесет и нешто. (*Уноси се у улоју; вади неки њаїир и їлега.*) Тридесет пет. Овдје фино пише, Владимир Лалић, Титоград 1957. Иван Лалић, Титоград 1959. Давид Лалић, чекајте... Добро, Давид, тај је већ у својој јединици. Тога већ имамо.

ЗЛАТА (*Прекида їа.*): Знам ја, друже пуковниче, колико моја ђеца имају година. Ја сам их родила, није војска. Ја, ја.

ДУШАН: Ма нисам ја, госпођо, дошао код вас –

ЗЛАТА: Знам ја зашто сте ви код мене –

ДУШАН: Нисам ја код вас да их на силу водим. Знате, кад бисмо ми хтјели на силу... Кад војска крене, нико њој не може стати на пут. Нема тога ко војсци може стати на пут. (*Помирљиво.*) Ја сам дошао да поразговарам с вама као с мајком. Као пријатељ ваше куће – (*Збуни се.*)

ЗЛАТА: Осврни се, црни Душане.

ДУШАН: Зашто да се осврнем?

ЗЛАТА: Зато што то овдје фино пише. **"Као пријатељ ваше куће... Осврне се."** То пише у загради.

ДУШАН: Ђе то пише?

ЗЛАТА: Дидаскалија, Душане, дидаскалија. Поука шта глумац треба да ради. Ниси јуче крочио на сцену, Душане, него прије педесет година.

ДУШАН: Али зашто поука?

ЗКАТА: Зато што се тај пуковник осврће кад ово каже: **'Као пријатељ ваше куће.'** Нешто му ту фали. Или смета. Зато се осврће. Осврнути се – то ти је умјесто ријечи. Кад се човјек осврне ријеч му више не треба. Осврнеш се – то је ријеч.

ДУШАН: Па он и јесте пријатељ моје куће.

ЗЛАТА: Можда онај твој из команде, онај што сте заједно били у затвору, можда он и јесте твој пријатељ.

Али овај што Давид мисли на њега, Душане, Дупане, Глупане, овај ти није пријатељ.

ДУШАН: Како није, жено? Јесте, и то бирани. Ја то ваљда боље знам.

ЗЛАТА: Фин ти је пријатељ ако 'оће жену да ти – (*демонстрира оне ствари*).

ДУШАН (*Јаросно.*): Ко ће мени жену –

ЗЛАТА (*Смирује ја.*): Нико, нико. Смири се. Ово је само игра. Дакле, 'Ја као пријатељ ваше куће –'

ДУШАН (*"Улази" у реилику.*): Дошао сам да нас двоје, ви, другарице, као мајка и ја, као старешина... Да нађемо неко решење за ту мобилизацију – не узбуђујте се, не узбуђујте се! Ја ово вама, другарице, као мојој рођеној... Ја од вас не тражим ништа друго. Само једно.

ЗЛАТА (*Смије се*): Шта ви тражите од мене, генерале...?

ДУШАН (*"Излази" из шекста; раздражено.*): Ја нијесам генерал, жено!

ЗЛАТА: Добро, пуковнице. Шта бисте ви од мене, пуковнице?

ДУШАН (*Прогуша њувачку.*): Ја не тражим много.

ЗЛАТА: Не, него мало. А шта је то мало?

ДУШАН (*Осјећа се још њуље; "изађе"*): Не измишљај текст, жено! (*"Уђе" у улогу.*) Сасвим мало. Ево, мобилизација је на прагу –

ЗЛАТА (*Демонстрираивно "изађе" из улоге.*): У, што не трпим ту ријеч!

ДУШАН (*"Изађе"*): Ође тако пише.

ЗЛАТА: Мобилизација, мобилизација. У, што мрзим ту ријеч.

ДУШАН: Кажем тако пише, анђели с тобом.

ЗЛАТА: Пише, пише! (*Са сузама.*) Мој јадни син, мој Давид. Он ово све за браћу. Он ово за своју браћу пише.

ДУШАН: Па, за браћу и за себе.

ЗЛАТА: Како за себе? Зар он већ није на фронту! Тамо ће се пуца, крв пролива... Он ово за њих, за Влада... за Ивана –

ДУШАН: Настави ти, каснимо с пробама.

ЗЛАТА: Не могу. Убиј, не могу. Срце ће ми пућ'.

ЕНИСА (*Враћа се у мајици, њрудњак истакнућ.*): Ију, што је овдје топло. Откуд овако топло?

ДУШАН: Још ово мало угља да истутњимо, а онда ћемо цвокотат' сви заједно.

ЕНИСА: Дакле, гдје смо стали?

ЗЛАТА (*Снебива се.*): Ми, код –

ЕНИСА: Код?

ЗЛАТА: Ми код –

ЕНИСА: Код чега?

ЗЛАТА: Не могу изговорити ту ријеч. Ми код –

ЕНИСА (*Нервозно.*): Шта значи то ми?

ЗЛАТА: Нас двоје, Душан и ја. То јест, муж и жена.

ЕНИСА: А ја?

ЗЛАТА (*Пренемаже се.*): Знаш шта –

ЕНИСА: Да чујем –

ЗЛАТА: Па, Владо је рекао... 'Оћу рећ' – режисер...

ЕНИСА (*Душану.*): Зар он не спава горе, тата?

ДУШАН (*Раздражено.*): Не зови ме тата, молим те! Никад више немој ми рећи тата! (*Пауза.*) Не, мислим да није горе.

ЕНИСА: Добро, нећу вас звати тата. Али шта је сад одједном?

ЗЛАТА: Рекао је... рекао је да ти не играш.

ЕНИСА: Шта? Ја не играм! А зашто, молићу лијепо?

ЗЛАТА: Е, то њега питај.

ДУШАН: Да, то заиста мораш њега питати, Ениса.

ЕНИСА: Како да га питам кад није ту, а комад само што није постављен?

ДУШАН: Онда га ти чекај.

ЕНИСА: Нећу ја никога питати. Ја ћу да играм у овом комаду и тачка. Као што игра та Иванова, тако ћу играти и ја!

ЗЛАТА: Е, вас двије нисте исто. Илинка је Иванова вјереница.

ЕНИСА: А ја, чија сам ја? Имам ли ја у овој кући момка, а?

ЗЛАТА: Е, то не бих знала –

ЕНИСА (*Показује свој њимџерак њексиа.*): За кога је Давид све ово писао?

ДУШАН: За команду.

ЕНИСА: За какву команду, јесте ли ви при себи? Он мрзи све команде овога свијета, војску, војске, топове, крв, благо... Знам Давида. Он је тамо на робији. У кавезу, видите, у оваквом челичном кавезу спуштеном у неку смрдљиву мочвару! –

ДУШАН: Мој син је честит!

ЕНИСА: Не питам ја вас, тата... (*Након његовог њрошес-џа.*) Добро, добро, извините, ништа страшно се није десило ако сам рекла тата... Не питам ја вас да ли је ваш син честит или није, већ да ли сам ја његова дјевојка или нисам. Да ли ја могу у ову кућу да дођем, да преспавам, као његова дјевојка, да играм у овом комаду који треба да њих тројицу спаси од те проклете војне обавезе и од тог одласка на тај проклети фронт, који се већ претворио у кланицу... (*На Зла-џино њрошивљење.*) Не, не, мама, ви морате знати истину, без обзира да ли подносите или не подносите мобилизацију. Та ријеч, у поређењу са оним што се стварно дешава на фронту, у том проклетом блату, ријеч мобилизација у поређењу с тим што се стварно дешава је мед и млијеко... И ја вас питам, чега ту има чудног, ако желим да помогнем свом момку

да га не вуку тамо на ту кланицу... Шта је ту лоше, питам ја вас, ако хоћу да помогнем свом момку, и ко то мени може забранити да му не помогнем? И ко може, осим њега, рећи да више нисам његова?!

ЗЛАТА: Е па, кад си већ запела, 'ћеро!.. (*Душану.*) Кажи јој ти, Душане!

ЕНИСА (*Душану.*): Де, шта је ту лоше?

ДУШАН: То што му ти више ниси *џо*, ето.

ЕНИСА (*С невјерицом.*): Шта? А ко то каже?

ДУШАН: Он.

ЕНИСА: Мој Давид?

ЗЛАТА: Није више твој.

ЕНИСА: И то није рекао мени? Зашто то није рекао мени?!

ЗЛАТА: Е, то не знамо.

ЕНИСА: А коме је рекао?

ЗЛАТА: Мајору!

ДУШАН (*Исправља је.*): Капетану, жено, капетану –

ЕНИСА: Ком капетану? Оном – оном подофициру... (*Душану.*) Ономе што је био с вама у затвору, па је рехабилитован – заставник, шта ли оно бјеше?

ЗЛАТА (*Увријеђено.*): Не вријеђај ти честите људе, не вријеђај чинове! Ко си ти да некога деградираш, једна балавица без крова над главом!

ЕНИСА (*У њеву хоће га се џоине џоре.*): Имам ја свој кров!... Мердевине! Гдје су те мердевине?!

ДУШАН: Шта ће ти?

ЕНИСА: Идем да нађем заставника. Ја да га питам! Наћи ћу ја заставника. Гдје су?

ЗЛАТА: Нема мердевина.

ЕНИСА: Јутрос су ту биле! Гдје су сада?

ЗЛАТА: Скинуо Душан.

Ениса отвори прозор, кроз који уђе облак црног дима из кошларнице. Изгуби се у диму.

За њом остане полумрак са сушреном џуним дима, заштим мрак.

Горе се њале слаба свјетла, њолако једно њо једно.

Дешава се у њредсобљу. Кухиња у другом њлану. Сценографкиња и Илинка крећу се од њредсобља до кухиње.

СЦЕНОГРАФИЊА: Знаш како сам ти ја то замислила, кô право позориште. Публика улази, наравно, одоздо из сутерена. Не, нећу ја да ми улазе на врата од стана. А, то не. Још овај снег, блато. Ни по коју цену. Лепо, из сутерена.

ИЛИНКА: Али, зар доле не живе... Иванови неки?

СЦЕНОГРАФИЊА: Да, Иванови родитељи. Па шта?

ИЛИНКА: Па, мислим, како ће публика поред оних? Кроз њихов стан?

СЦЕНОГРАФИЊА: Слушај, ниси још у фазону. Њих двоје, Душан и Злата, играју у комаду. Разумеш, играју. Глуме. Они су иначе некад били аматерски глумци, у партизанима. Барем тако кажу. Е, сад, публика улази овуда (*њоказује на рују у њоду*).

ИЛИНКА: Кроз ова рупа?

СЦЕНОГРАФИЊА: То није рупа, то је *енџере*, драга моја, *енџере*. Овуда су облепљени плакати. То јест, један плакат на више места. *Давид Лалић: Расељена лица. Суморна комедија у седам слика. Итрају...* И онда редом, Иван, ти, Душан, Злата –

ИЛИНКА: *Расељена лица*, тако ли се зваше комад?

СЦЕНОГРАФИЊА: Једна од верзија, наводно. Тако је написао Давид, наводно. Рукопис је стигао јуче, ни ја још нисам прочитала до краја. То је комад о момцима који, разумеш, не желе да иду у овај јербени рат. Не желе или не могу, ‘ајд оставимо сад то. И о њиховим девојкама без крова над главом. О расељеним девојкама као што смо нас две, раз-

умеш. Кажем ти, заставник је тек јуче донео рукопис са фронта –

ИЛИНКА: Који заставник?

СЦЕНОГРАФИЊА: Душанов неки друг из затвора, сада у војној команди као нижи официр или тако нешто. (*Повјерљиво.*) Само, пссст! Овде ти њега зову капетан.

ИЛИНКА: Капетан?

СЦЕНОГРАФИЊА: То Злата, разумеш. ‘Оће по сваку цену да га одобровољи. Да га дигне. Да јој избрише синове са списка за фронт. Јадница, мисли да је тај неко и нешто у команди. Он, наравно, долази на премијеру.

ИЛИНКА: И ко још?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ђути, изгледа неки из команде. Душан је спремио бачву ракије. Дакле, ово овде је кухиња. (*Показује иза леђа.*) Дневна соба, купатило, предсобље. У тексту је све као у овој кући. Дословце. Преписан дом!

ИЛИНКА: Пссст, могу те чути доле!

СЦЕНОГРАФИЊА: Ма, тај Душан не спава, он шага мурву! И синови су му исти, кô топови. Дуже сам ја у овој кући, не знаш ти њих. Овде је, дакле, завеса. Послужиће она из моје собе. Твоја улога је деликатна, разумеш, ти си Иванова нека –

ИЛИНКА (*Просџодушно.*): Девојка од Иван.

СЦЕНОГРАФИЊА: Нек’ буде. Само што је ту мало зезнуто, знаш –

ИЛИНКА: Шта?

СЦЕНОГРАФИЊА: Твоју улогу већ је почела да вежба... Мислим да суфлира – Да ли ме схваташ?

ИЛИНКА: Ко?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ениса.

ИЛИНКА: Иванова нека бивша?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ма не, Давидова. Јес' чула доле како виче?

ИЛИНКА: Треба јој стан. (*Пауза.*) Можда и храна.

СЦЕНОГРАФИЊА: Јашта. Али средиће то овај мој већ некако. Е, гле, овде држиш завесу кад публика уђе. Немам је где накачити, схваташ, мораш ти да држиш. Овако, кô рубље кад обесиш. Па се њише.

ИЛИНКА: А где публика седи?

СЦЕНОГРАФИЊА: По читавом стану. Па зар не видиш да се и ја мучим око тога где ко седи? По читавом стану седе, где би друго, чак и у кухињи. Војна лица, наравно, у првом реду.

Звонце. Обије се лецну.

ИЛИНКА: То је можда нека од Иван. Нека његова бивша –

СЦЕНОГРАФИЊА: Не, мора да је Ениса. Ти не знаш Енису?

ИЛИНКА (*Врши љавом.*): Мммм.

СЦЕНОГРАФИЊА: Давидова. Нема где ноћас да спава. Сакриј се, идем да отворим.

ИЛИНКА: Зашто да се кријем? Па где су ти наши мушкарци, где је Иван?

СЦЕНОГРАФИЊА: Сакриј се, кад ти кажем, боље да те још не види.

ИЛИНКА: Ја онда одо' да се туширам. (*Оглази у куишило.*)

СЦЕНОГРАФИЊА (*Ошвара; Ениса.*): Хеј, јеси жива?

ЕНИСА (*На каиушу снијеј; скрушено.*): Више сам жива него мртва.

СЦЕНОГРАФИЊА: И то што кажеш. Нема ништа?

ЕНИСА: Ништа.

СЦЕНОГРАФИЊА: Ни на пошти?

ЕНИСА: Ни на пошти.

СЦЕНОГРАФИЊА: Седи, да скувам чај.

ЕНИСА (*Двоуми се.*): Требала бих да идем.

СЦЕНОГРАФИЊА: Хм, да. У праву си. Вечерас дајемо.

ЕНИСА: Шта?

СЦЕНОГРАФИЊА: Давида. Вечерас дајемо Давида.

ЕНИСА: Мог Давида!

СЦЕНОГРАФИЊА: Твог Давида!

ЕНИСА: Зар не сјутра? Премијера је била заказана за сјутра?

СЦЕНОГРАФИЊА: Још нису сигурни, знаш. Уосталом, данас или сјутра, то је свеједно. Иван и Влада су отишли нешто да купе. Седи.

ЕНИСА: Ипак бих требала да идем.

СЦЕНОГРАФИЊА: Где ћеш по овом времену?

ЕНИСА: Али, пола од нас још не зна ни текст?

СЦЕНОГРАФИЊА: Текст није битан, чуј. Има више верзија.

Битно је да дођу те главешине. Да виде кулисе, да оњуше атмосферу, разумеш. Попиће пиће и рећи коју реч. Са Душаном као са оцем, схваташ. Њему је то битно. Он жели да им каже: Гле'те, колико уметника ја имам у кући!

ЕНИСА (*Лукаво.*): А Давид?

СЦЕНОГРАФИЊА: Шта Давид?

ЕНИСА: Ако не стигне на премијеру?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Огмахује.*): Ако не стигне, ако не стигне... Па шта ако не стигне? Зар мора сваки аутор да буде присутан на својој премијери? Замисли оног са цвикерама, Чехова, морао би живети петсто година! Или, како се оно зваше, Ибзена –

ЕНИСА: Лако је теби.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Тјешу је.*): Еј, ти, доћи ће Давид. Гледај, овде постављам десну кулису, то као фол да се не види суђе у кухињи. Овде леву, због постељине. Улаз у купатило је, наравски, забрањен. Написаћу:

забрањен улаз. Замисли публику у мом купатилу, још то. (*Смије се.*) Ма где су та двојица, опет су негде залегли?

ЕНИСА: Можда су отишли у позориште?

СЦЕНОГРАФИЊА: Шта ће њих двојица у позоришту? Тамо се ништа не даје. Свуда празно, мртво.

ЕНИСА: Па, да нешто посуде. Кулисе, на примјер.

СЦЕНОГРАФИЊА: Јок, бре! Кафана, сто посто! А јадни чика Душко се уби од посла – (*Оглази до њоршеле.*) Тата! Тата!

ЕНИСА: Ђути, бре, не зови га тата. Забрањује!

СЦЕНОГРАФИЊА: Шта, плаши се да му снахе не напуне кућу? (*Одмјери од шаке до лакша.*) Еве му га за то! Ја се удајем за овог мог, па да ће сви да помру! Тата!...

ЕНИСА (*Губи стирљење.*): Пссст! Не урлај!

СЦЕНОГРАФИЊА (*Констернаирана.*): Ију, што си ми ти нека фина!

ЕНИСА: Шта си, бре, вриснула, кô да си на свом селу негдје код Бања Луке?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Агресивно.*): Види је!

ЕНИСА: Види ти себе, еј!

СЦЕНОГРАФИЊА: Енклавуша!

ЕНИСА: Ја енклавуша?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ти!

ИЛИНКА (*Из кућашила.*): Ко је то тамо?

ЕНИСА: Ако сам ја енклавуша, шта си онда ти?!

ИЛИНКА (*Одшкрине врати кућашила.*): Ма који вам је, бре?

ЕНИСА: Ако сам ја енклавуша, ти си онда спонзоруша, да знаш!

СЦЕНОГРАФИЊА: Још једну, па ћу те избацит' из моје куће!

ЕНИСА: Шта, ово да је твоја кућа?

СЦЕНОГРАФИЊА: Моја! Мог будућег мужа и моја!

ЕНИСА: Ма немој! Ја сам овдје дошла који мјесец прије тебе, ако ти је мило знати! Три мјесеца сам ја овдје спавала, на овом овдје каучу, прије но си ти дошла... А дошла си да би мене избацила, зато си дошла!

СЦЕНОГРАФИЊА: Ја тебе избацила! Ма шта ми наприча? Тебе је одавде избацио неко други, ако 'оћеш да знаш. Ова, ова овде... она је тебе избацила напоље. (*Ошрчи бијесно до кућашила.*) Илинка! Илинка!

ЕНИСА: Оопа, појачање, стигло појачање!

СЦЕНОГРАФИЊА (*Вришти.*): Илинка! Где си, Илинка!

ИЛИНКА (*Ошвара врати кућашила, исшрчи тола, исшог шуша.*): Шта ли се збива?!

ЕНИСА (*Констернаирана, њосмајра Илинку и Сценографкињу.*): Ко је сад ова?

Звонце. Пауза. Други џуи звонце.

ИЛИНКА (*Тражи нешто да се отрне.*): Ко ће да отвори?

ЕНИСА (*Према Илинки.*): Ни пешкир нема! Косоварка! Па ово није нормалан стан, ово је куплерај! Куплерај!...

Звонце дуто.

Емина, у њеву, отвори врати да излеи најоље. Међушим, Режисер, који се био наслонио на врати (леџао на звонце) свом шежином љадне у љредсобље, љијан. Емина с љрезиром љрескочи шијело и излеи најоље.

Фуј! Фуј!...

6.

Илинка, само љешкир око љојаса, склони се иза врати. Режисер дође себи и љродужи клашећи се, док Иван који није љијан уџага и зашвара врати. Сценографкиња одгуче Режисера у собу.

ИВАН (*Од изненађења.*): Бах!

ИЛИНКА: Бах, бах!... Па где си ти досад?

ИВАН (*Посматра је али не може доћи до ријечи.*): Мммм!...

ИЛИНКА: Мммм, ммм!... Шта је са братко, цугнуо?

ИВАН: Еааах!...

ИЛИНКА (*Скуйља пџешкир.*): Еааах, еааах!... Шта з' забуљио?

ИВАН: Јесам ли?

ИЛИНКА: Мислиш да сам слепа?

ИВАН: Ко каже?

ИЛИНКА: Тако нешто изгледа.

ИВАН: Не, ти си само једна добра –

ИЛИНКА: Једна добра, једна добра... Кô први пут да видиш голу женску.

ИВАН (*Симулира да се савлађује.*): Гррр!...

ИЛИНКА: Гррр, гррр... Шта гррр?

ИВАН: Дај ми!

ИЛИНКА: Шта да т' дам?

ИВАН: Пичке.

ИЛИНКА: Штааа?

ИВАН: Пич-ке.

ИЛИНКА: Ма немој!... (*Одбија ња руком.*) Што ми ти нешто много изволеваш –

ИВАН: Само мало.

ИЛИНКА: Молим?

ИВАН: Мал-ки-це.

ИЛИНКА: Шта, малкице изволеваш?

ИВАН: Не. Малкице, да ми даш.

ИЛИНКА: Сада?

ИВАН: Сад или никад –

ИЛИНКА: Ти стварно ниси нормалан. Твој брат је ту, његова девојка... Татко, мама –

ИВАН: Нико не види –

ИЛИНКА: Сви ће да виде – још та премијера –

ИВАН: Ни синоћ ми ниси дала –

ИЛИНКА: Синоћ? Чекај, где смо били синоћ? Синоћ, бре, јесам –

ИВАН (*Гледа је наџонски, али оставља уџисак да му мозак не функционише џако брзо као очи.*): Мени ниси –

ИЛИНКА: Теби нисам?

ИВАН: Нешто се не сјећам –

ИЛИНКА: А коме ако не теби?

ИВАН: Можда си ме замијенила са неким, а?

ИЛИНКА (*Ошамари ња.*): Магарац!

ИВАН (*Ухваџи је око њојаса.*): Ти, камењарко једна!...

СЦЕНОГРАФИЊА (*Излеџи из куйаџила.*): Каква је то вика?... Иване! –

ИВАН: Ох, извини, ја мислио да смо нас двоје сами –

СЦЕНОГРАФИЊА: Па лепо ти је рекла да нисте сами, човече.

ИВАН: Шта, ти још и прислушкујеш?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ма шта прислушкујем, сва су ова врата код вас шупља –

ИВАН: Шта су врата код нас, каква? Па, мила моја, ако се теби не свиђа –

СЦЕНОГРАФИЊА: Немој, Иване, молим те да изводиш. Боље дођи да видиш какав је овај мој?

ИВАН: Е, овај твој мало је заглавио.

СЦЕНОГРАФИЊА: Знала сам. А премијера је вечерас! (*Оге у собу.*)

ИВАН: Зови то претпремијера –

ИЛИНКА: Претпремијера, премијера, зар није свеједно?

ИВАН: А, не. Огромна разлика. Питајмо режисера, он зна. (*Креће у дневну собу.*) Еј, Владо!

РЕЖИСЕР (*Излази из собе у челичном зајрљају Сценографкиње; сајлиће језиком.*): Иване, јесмо ли ми... дошли заједно?

ИВАН: Чуј, Владо, имам нешто да те питам –

РЕЖИСЕР: Не, ја тебе морам – (*Пауза.*) Јесмо ли нас двојица дошли... заједно?

ИВАН: Чуј, брате –

РЕЖИСЕР: Пада ли снијег... напољу?

ИВАН: Ма, стварно, брате –

РЕЖИСЕР: Је ли писао... Давид?

ИВАН: Па за њега хоћу и да те питам, брате рођени. Премијера и претпремијера: има ли ту разлике?

РЕЖИСЕР (*Неубједљиво.*): Нема.

ИВАН: Разочарао си ме, брате.

РЕЖИСЕР (*Сценографкињи, шћуцајући.*): ... Давид? (*Пауза.*) Дха... вид?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Скида му панталоне; јетко.*): Пресвучи барем те панталоне! Шта Давид?

РЕЖИСЕР: Није писао?

СЦЕНОГРАФИЊА: Па послао је текст, човјече.

РЕЖИСЕР: Текст... али није писмо. Писмо није?

СЦЕНОГРАФИЊА: Па играмо га, човече! И ако га не смлатимо, одосте вас двојица с пушком о рамену – па на фронт! Шта ће задржати тог капетана и његове да вас не покупе, мислиш твоје лијепе очи?

РЕЖИСЕР (*Помажући јој да му обуче нове панталоне.*): Хууу!... Текст? Ђе ми је текст?

ИВАН (*Са симпатичном фобијом.*): Не! Фронт не!

ИЛИНКА: Фронт или работа! Бирај!

ИВАН (*Покуша да цимне пешкир којим је отрнућа.*): Работа!

РЕЖИСЕР: А заставник? Је ли дошао заставник?

ИВАН (*Исправља га цинично.*): Капетан!

ИЛИНКА: Капетан није дошао.

СЦЕНОГРАФИЊА: Шта сте, бре, запели за тог капетана или како већ? Доћи ће на премијеру.

РЕЖИСЕР (*Гледа на сц.*): Ууу!

ИВАН (*Илинки.*): Ти би могла и да се обучеш?

ИЛИНКА: Шта, не играм овако?

ИВАН (*С муком повезује оно што види са оним о чему прича.*): Ннне, Давид... Давид на то не би пристао. Давид то не би написао, је л' да, брате?

ИЛИНКА: Али, он мене никад није видио. Не зна он мене.

ИВАН: Зна мене. Не би он тако могао... тако са мојом (*посмајра је дуго*) ... вјереницом.

РЕЖИСЕР (*Пошто ископа шекс.*): Не, тога нема у тексту.

СЦЕНОГРАФИЊА: Чега нема?

РЕЖИСЕР: Голих. Голих женских. У овом тексту нико није го.

СЦЕНОГРАФИЊА: Па наравски да нема. Зашто бих иначе ја била ту. Кад би сви били голи, у позоришту не би требао сценограф, је л' тако?

РЕЖИСЕР (*Злобна ојаска*): Костимограф, душо.

ИВАН: Мудро казано. (*Пауза; досјети се – његов карактер је иначе најтипичнији кад се с муком досјети нечеј очевидној.*) Чекај, костимограф? Хтјела си рећи костимограф? Костимограф, то си хтјела да кажеш? Дућа пауза. Поршела се полако диже и са млазом слабе свјетлости израња Злата. Рашчућана, лице у сузама, модрице на лицу.

ЗЛАТА: Ђецо, ђе сте ви? (*Тихо.*) Зовем, а ниђе живе душе. Запомагам – а ниђе никога.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Гледа је.*): Мама, ви сте звали?

ИЛИНКА (*Гледа је.*): Је л' неко викао неког?

ИВАН (*Искрено.*): Ја нисам чуо, мама. Жао ми је. (*Пауза.*) Стварно ми је жао.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Претворно.*): Јесте ли стварно звали, мама?

ЗЛАТА (*Тихо.*): Као и увијек.

СЦЕНОГРАФИЊА: Кога сте звали?

ЗЛАТА: Како кога?

СЦЕНОГРАФИЊА: Па тако, мене, Илинку –

ЗЛАТА: Не, вас нисам. Вас никад не зовем. (*Према Илинки.*) Ја нијесам знала ни њено име.

СЦЕНОГРАФИЊА: Па кога сте онда звали?

ЗЛАТА (*Још тише.*): Синове, кога би друго.

СЦЕНОГРАФИЊА: Како сте звали? (*Вуче је за руку.*) Де, седите, за име бога. Реците нам, како сте звали.

ЗЛАТА (*Остаје на ногама.*): Најприје Влада. (*Поледа Влада.*) Мислила сам да спава.

СЦЕНОГРАФИЊА: Није спавао. Био је напољу. А онда?

ЗЛАТА: Онда Ивана.

ИЛИНКА: Ни Иван није био ту.

ЗЛАТА (*Плаче.*): А онда сам звала Давида. (*Пауза.*)

РЕЖИСЕР (*Најло.*): Јебаћу му матер! (*Тешура се.*) Јебаћу му матер његову, курву талијанску!

ИВАН: Бабу?

РЕЖИСЕР: Њу, вала! Ону исту, коју је и пола талијанске команде! –

ИВАН (*Забезекнути.*): Нашу бабу, брате!?

РЕЖИСЕР (*Гневно ја погледа.*): Иване!

ЗЛАТА: Оставите сад, би што би.

РЕЖИСЕР: Зар и ти, Иване!?

ИВАН: Извини.

РЕЖИСЕР: Иване, зар ти њему... толеришеш?

ИВАН: Нисам тако мислио.

РЕЖИСЕР: Све ове године, Иване?

ИВАН: Стварно извини, брате.

РЕЖИСЕР: Ја му то нећу толерисати, да знаш. Ово му неће тек тако... хек, проћи. Овога пута ћу му... на-трљаћу ја њему... хек, нос!

ЗЛАТА (*Брише сузе.*): ‘Ајде, остави се.

РЕЖИСЕР: Не, овога пута му то неће... хек, неће –

ЗЛАТА: ‘Ајдемо, да игармо.

СЦЕНОГРАФИЊА: Збиља, време је.

РЕЖИСЕР (*Дијели примјерке шексиа.*): Па и онај његов заставник, гле, донио купусару. Исти су. Иста фела. Примитивци. Животиње –

ИВАН (*Наивно.*): Заставник-капетан?

ЗЛАТА: Капетан, сине, капетан.

ИВАН: Можда му је Давид дао поцијепан текст.

РЕЖИСЕР: Није он Давида ни видио. Давид је, то треба да знаш, на првој линији.

ИВАН: На првој линији, чега?

РЕЖИСЕР: Фронта. Ја то знам. Знам то из поузданих извора. (*Злаши.*) Није тај Давида ни видио, мама.

ЗЛАТА: Каже да јесте. Да ми носи поруку од сина.

СЦЕНОГРАФИЊА: Ма, говорио с њим, болан! Видиш, доноси поруку –

ИЛИНКА: Ко доноси поруку?

ЗЛАТА: Пуковник.

ИЛИНКА: Па где је већ тај пуковник?

ЗЛАТА: Доћи ће на премијеру. (*Режисеру.*) ‘Ајде, сине, ђе сам ја?

РЕЖИСЕР: Код судопере. **Ја долазим код вас, другарице, по специјалном задатку...**

ЗЛАТА: Чекај, немам мужа.

РЕЖИСЕР: Како немаш? Ко те претукао?

ЗЛАТА: Мислим, није ође да чита. То је његова реплика. (*Позива доље.*) Душане! Душане!

РЕЖИСЕР: Остави га, доћи ће. Ионако игра споредну улогу. Ко је следећи, Ениса. Ти, Ениса – Ђе је та мала?

СЦЕНОГРАФИЊА: Ти се још ниси отрезнио, еј! Па Ениса је отишла ванка. Ениса више не станује ту. Сада је ту Илинка.

РЕЖИСЕР: Ти, Илинка, играш Иванову вјереницу. Твој вјереник је добио позив за мобилизацију. Упркос томе, што је он за војску, како да се изразим... Постоји и стручан израз, знаш. Ти схваташ шта хоћу да кажем? Сјутра га воде на фронт. Он то не жели. Не може. Он за војску није... Не могу да се сјетим тог стручног израза, не могу, па убиј. Капираш? Једноставно не може. Не може и тачка. Је л' тако, брате?

ИВАН: Тако.

РЕЖИСЕР: Али нема храбрости да поцијепи позив. За то треба имати муда. Такве ствари цијепи се знаш – не у руци. И зато смо ноћас овдје, у позоришту. Да то, како да кажем, изразимо умјесто њега. Фигуративно, је л' да. Капетану и његовима. Разбираш шта хоћу да кажем?

ИЛИНКА (*Клима.*): Разбирам.

РЕЖИСЕР: Ти стојиш код стола. Код стола, не код столице. (*Чииа из њене улоје.*) **Ја се обраћам вама, друже капетане, као службеном лицу и...**

ИЛИНКА (*Насћавља.*): **И пријатељу наше куће. Ове куће, која има част да вас угости.** (*Режисеру.*) Да додамо овдје: 'Под овим кровом, а?'

СЦЕНОГРАФИЊА: То није лоша идеја.

ИЛИНКА (*Чииа.*): **Вас и ваше пот... прет – по –**

СЦЕНОГРАФИЊА (*Помаже јој да чииа.*): **Потчињене, Илинка, потчињене –**

РЕЖИСЕР (*Сценографкињи.*): А ти, шта се ти ту врзماش? Ти имаш своја посла, кулисе.

СЦЕНОГРАФИЊА: Е, што си се рано сетио. А костими, мајсторе?

ИВАН (*Одједном се сјети.*): Тата већ има, мислим.

СЦЕНОГРАФИЊА: Има костим. Какав?

ИВАН (*Наивно.*): Један онако, знаш... Пругасти.

СЦЕНОГРАФИЊА: Пругасти?

ИЛИНКА: Пругасти, кô жирафа?

ИВАН (*Раздраћано.*): Е, баш један такав! У ормару! Одавно само није употребљаван. Треба га мало, како да кажем, ишчеткати.

ИЛИНКА: Кхи-кхи-кхиии!...

СЦЕНОГРАФИЊА: Одо' ја да га нађем.

ЗЛАТА: Он барем нешто има. Јадна ја, немам што на себе!

РЕЖИСЕР (*Поглеђа Илинку.*): **... Вас и ваше потчињене, ја молим, ево овако вас молим – на кољенима –**

ИЛИНКА: **... На кољенима –**

РЕЖИСЕР (*Прекида је.*): Овдје долази тата. Он игра капетана. Игра, схваташ. Глуми. Опонаша.

ИЛИНКА (*Тујо клима.*): Мммм –

РЕЖИСЕР: Овдје долази тата, заставник –

ЗЛАТА: Капетан, сине, капетан.

РЕЖИСЕР: Тата. Капетан. Устане. Тата устане. Шчепа те за оковратник, не да ти да клечиш. Неће да неко клечи пред њим. Човјек је, разумијеш, како да кажем... Схваташ?

ИЛИНКА: Разбирам. (*"Излази" из шексиа.*) **Молим да схватите нашу ситуацију. Ситуацију свих нас у овој кући. Прије свега, наше мајке. Мислим, мајке ових момака којима пријети.** (*"Излази" из шексиа; Злаши.*) Не помињем ону ријеч, је л' да? (*"Улази" у шекси.*) **И да пружите руку помоћи –**

РЕЖИСЕР (*Прекида је.*): Ето! Ту ће он да реагује. Човјек има дигнитет. Срце. Чин. (*Пауза.*) Чин, Илинка, чин.

Неће да неко клечи пред њим. Он има своје ја. Он је неко. Неко и нешто.

ЗЛАТА (*Са дивљењем.*): Тако, сине. Тако. Браво, сине, браво!

РЕЖИСЕР: Он је... тата је... Не тата. Капетан. Капетан је, бре, сила. Неће он да се неко понижава пред њим, и то у сопственој кући. Он те шчепа. Овако. Свом снагом – (*Тражи Душана.*) Ђе је тата? Треба ми. Треба ми тата. Сад ми највише треба. (*Мук.*)

ИЛИНКА: Одо' ја да видим је ли доље? (*Крене њуџи њор-шеле.*)

ИВАН (*Чишаво вријеме њосмаџира Режисера с њаџором да се нечеџ ѡрисјеџи.*): Брате! –

РЕЖИСЕР (*Заџуђено.*): Шта је па сад?

ИВАН: Како си оно рекао... онај...? Онај, брате?... (*Мучна ѡауза.*) Онај израз?

РЕЖИСЕР: Који израз, Иване?

ИВАН: Онај, брате, израз... стручни! Стручни израз!

РЕЖИСЕР: Не могу да се сјетим. Радим. Остави ме сад, молим те.

ИВАН: Добро, брате.

РЕЖИСЕР (*Њежно.*): Немој да се љутиш.

ИВАН: Ма не. Сјетићеш се ти. Знам ја да ћеш се ти сјетити.

РЕЖИСЕР: Гдје сам стао. А, молимо заставника.

ЗЛАТА: Кап –

РЕЖИСЕР: Добро, мама, добро. Молимо капетана. Молимо га –

ЗЛАТА: Преклињемо га –

РЕЖИСЕР: Да нас прекрижи, Илинка. Да нас прекрижи са тог усраног списка за моб –

ЗЛАТА (*Заџени се.*): Ох, немој, сине, ту ријеч –

РЕЖИСЕР: Добро, мама, добро, добро – Гдје сам стао, усрани списак? Да, усрани списак. Да нас, једноставно, помилује. Ко је на реду. Тата. (*Чишаво умјесто Душана.*) **Другарице, драга другарице...** (*Објашњава.*) Капетан се овдје, наравно, обраћа мами. (*Пауза.*) Добро је ово Давид написао. Сјајно је ово написао. Мајсторски написано. Знао сам ја да ће од њега нешто бити. (*Насшавља.*) **Ја сам, другарице, зато и дошџ код вас. Да разговарам с вама. Само с вама, да се разумијемо, само с вама. И добро је што смо сами. Да нико не зна. То је важно. Јер, замислите, другарице, замислите да неко сазна. Пукла би брука. Кад се сви мобилизују, кад су сви на ногама, кад се брани, кад се брани, кад се пролива –** (*Баџи шекси на сџо и ваџрено објашњава.*) Видиш нашег Давида, Иване! Каква снага! Какав стил, а?

ИВАН: Снага. Стил. Видим.

РЕЖИСЕР: Јеси ли поносан на њега, Иване?

ИВАН: Јесам.

РЕЖИСЕР (*Заџрли ѡа.*): И ја!

ИВАН (*Нишџа не схваџа.*): Али –

РЕЖИСЕР: Шта али?

ИВАН: Он је насамо с мамом? Мислим, капетан. Је ли капетан насамо с мамом?

ЗЛАТА: Иване, сине, како можеш тако нешто и помислити?

РЕЖИСЕР: Није он тиме ништа мислио, мама. Није он тиме рекао ништа лоше. Је л' тако, брате?

ИВАН: Тако. (*Пауза.*) А ђе је тата?

ЗЛАТА: Спи, убио га бог! Избубета ме па легне –

ИВАН: А ко ово чита?

РЕЖИСЕР: Тата, Иване.

ИВАН: Па зашто није ту?

РЕЖИСЕР: Одсутан је. Ти ништа не схваташ?

ИВАН: Ма, схватам. А ко ће да ово каже мами, ако тата није ту?

РЕЖИСЕР: Тата. Доћи ће. Он ће доћи, схваташ.

ИВАН: Схватам. А капетан, он само слуша?

РЕЖИСЕР: Слуша. Све чује. И ослобађа нас. Војске. Схваташ?

ИВАН (*Туио*): Схватам.

РЕЖИСЕР: Не схваташ.

ИВАН: Ма, схватам.

ЗЛАТА (*Разгирне завјесу, ледга најпоље; дуио ледга као у иразно; одједном се ширине и врисне.*): Мобилизација!... Мобилизација!... Ђецо, ено воде регруте у касарну!... Куку! Леле!...

7.

Дневна соба, Режисер и Иван. Крај ноћу им леже два иримјерка шексиа.

РЕЖИСЕР: Вјеруј ми. (*Пауза.*) Вјеруј кад ти ја кажем.

ИВАН: Да, брате.

РЕЖИСЕР: Вјеруј мени. Мени вјеруј. То је тако.

ИВАН (*Туио иокорно*): Тако.

РЕЖИСЕР: Кад ти ја нешто кажем, то је тако.

ИВАН (*Још шуиље.*): Тако је.

РЕЖИСЕР: Све сам ти рекао.

ИВАН: Јеси.

РЕЖИСЕР: Све о нашем брату. Има да ми вјерујеш.

ИВАН: Има.

РЕЖИСЕР: И да вјерујеш у њега.

ИВАН: Вјерујем, брате.

РЕЖИСЕР: Давид је сјајан писац. Велики писац. (*Пауза.*) У то нико више не може сумњати. Нико, након ове

ноћи. (*Пауза.*) Мени вјеруј, никоме другоме. Ко је студирао режију, ја! Вјеруј ти зналцу.

ИВАН (*Одсуио*): Хмм.

РЕЖИСЕР: Добро, нисам свршио. Остала су ми два испита до дипломског. А онда, стицајем тих несрећних околности... Онда си се ти... Сјећаш се, Иване? (*Пауза.*) Два испита сам имао до дипломског, кад си се ти, – сјећаш се? (*Сишиска своју лаву глановима да му дочара шииа се десило с њим, чеиа би ширебао да се сјешии.*) Тамо, у Доброти. У Доброти код...

ИВАН (*Муњевишио*): ... Код Котора!

РЕЖИСЕР: Тако је. Сигурно се сјећаш. Лако се сјетити. Треба се само усредсредити.

ИВАН (*Који иначе шешко дозива усйомене*): Сјећам се.

РЕЖИСЕР (*Који иначе с муком реиисирује очевидно; иомилује ја ио лави*): Видиш! (*Пауза.*) Знао сам да ћеш се сјетити. Знао сам ја да ти ниси заборавио.

ИВАН (*Већ одсуио*): Јеси.

РЕЖИСЕР (*Одједном*): И Давид би се сјетио.

ИВАН: Давид?

РЕЖИСЕР: Знаш зашто, зато што је писац. (*Пауза.*) Драматичар.

ИВАН (*Ошеишуио*): Даа, увијек је то желио да постане.

РЕЖИСЕР (*Уноси му се у лице*): Зато што се они свега одлично сјећају, мислим драматичари. Писци комада. Имају памћење ко слонови. Мислиш да би ово написао да нема такво памћење. Би мућак! (*Пауза.*) Ово не може написати човјек без памћења. Видио си: твој одлазак, боравак тамо, твоји повремени доласци кући... Сјећаш се оних Божића, Иване?

ИВАН (*Наиуреишуио*): Једног или два. (*Пауза.*) Једног сигурно.

РЕЖИСЕР: Тата би увијек ишао по тебе. Једном са оним заставником, што га мајка зове капетан. Са оним,

знаш, заједно су били на робији. Посуђивао му је кола.

ИВАН: Ко?

РЕЖИСЕР: Заставник.

ИВАН (*Цмрџино озбиљно.*): Нисам знао.

РЕЖИСЕР: “Москвича”. Имао је “москвича”.

ИВАН: “Москвича?”

РЕЖИСЕР: Јесте. Како би те иначе тата довео... отуда? Мислим, из Доброте.

ИВАН: Можда имаш право. Али, нешто ми не иде у главу.

РЕЖИСЕР: Шта то?

ИВАН (*Узима шекси и уиуре на једно мјесто.*): Шта је Давид мислио с овим?

РЕЖИСЕР: Којим?

ИВАН: Овим, као ја кажем –

РЕЖИСЕР (*Исџравља ја.*): Иван каже –

ИВАН: Да, Иван. То јест, ја.

РЕЖИСЕР (*Одлучно.*): Не ти, Иване, него Иван.

ИВАН (*Посмаџра ја дуџо.*): Не ја, него ја?

РЕЖИСЕР: Лик, брате, лик! Лик Иван!

ИВАН: Добро. (*Пауза.*) Каже – (*џауза*) Лик Иван каже: ‘Другови, ја имам увјерење...’ Шта тиме мисли тај наш брат?

РЕЖИСЕР: Па, мисли да им махнеш увјерењем пред носем. Ево ‘вако –

ИВАН: Којим увјерењем?

РЕЖИСЕР: Својим, којим би другим. Мислим, увјерењем о... увјерењем о себи.

ИВАН: Али, ја немам никакво увјерење.

РЕЖИСЕР: Како немаш? Имаш.

ИВАН: Немам.

РЕЖИСЕР: Имаш, ми знамо да имаш. Ми сви знамо да имаш. Сад ћеш да видиш. (*Оглази го џорџеле.*) Тата!

ИВАН: Не иди тамо!

РЕЖИСЕР: ‘Ођу, нађи ћу то увјерење. Мораш нечим да махнеш. Тата!

ИВАН (*Крене за њим.*): Кад ти кажем, немам ништа. Ја ништа немам!

РЕЖИСЕР (*Лејне на џод, оџвори џорџелу, нађиње се доље.*): Тата, има ли Иван увјерење?! (*Мук.*) Тата, чујеш ли ме?!

ИВАН (*Аџресивно.*): Не-ма-мм!

РЕЖИСЕР: Тата, донеси де оно увјерење! Лежи у твојој фиоци!

ИВАН (*Сађиње се наг џорџелу*): Татаа! Немаш ти ништа, тата. Ти ништа немаш. (*Пауза.*) Никад ниси ни имао!

РЕЖИСЕР (*Усџаје, врађа се у дневну собу.*): Сад ће он. Сад ће тата.

ИВАН (*Усџаје.*): Никад нико није очима видио ниједно моје увјерење, кад ти кажем!

РЕЖИСЕР (*Убјеђује ја.*): Али, буразеру, у твом је интересу да им га покажеш. У нашем интересу, иначе одосмо – То увјерење те – схваташ шта хођу да кажем? Штити. У овој ситуацији то је благо. (*Пауза.*) Донио си га кад си се вратио. Кад сам ја напустио студије. (*Пауза.*) Знаш зашто сам их напустио? Сјеђаш се?

ИВАН: Не.

РЕЖИСЕР: Сјети се, брате!

ИВАН: Нема чега да се сјеђам. Немам никакво увјерење.

РЕЖИСЕР: Мораш имати!

ИВАН: Не. (*Дуја џауза.*) Поцијепао сам га!

ДУШАН (*Промоли џлаву кроз џорџелу; џриџиџ.*): Сине!

РЕЖИСЕР: Ту сам. (*Пауза.*) Ту смо, обојица.

ДУШАН: Неко ме звао?

ИВАН (*Крене њуџи Душана.*): Ја. Ја сам те звао.

РЕЖИСЕР (*Ухвати Ивана отијозади; Душану.*): Не, ја сам! Ја сам те звао, да нам донесеш оно увјерење –

ИВАН (*Врисне.*): Нее! –

РЕЖИСЕР (*Једну руку му заврне, а другу, са рукавом, њр-џа му у уста – као што би њрџао рукав од луђачке кошуље.*): Увјерење, кажем ти!

ИВАН: Не'ам га!

РЕЖИСЕР: Имаш!

ИВАН: Не'ам. Нико га не'а!

ДУШАН (*Излази; раздваја их.*): Јесте ли при себи? Не треба нам оригинално увјерење, довољан је обичан папир.

РЕЖИСЕР: Е?

ДУШАН: Е, њим ће махнути капетану пред носем, е...! И!... Е...!

ИВАН (*Конценџирише се.*): Не треба оригинално?

ДУШАН: Таман посла!

РЕЖИСЕР (*Поџушџа.*): Нечим мораш да махнеш, Иване.

ИВАН (*Пасивно.*): Нечим морам?

РЕЖИСЕР: Мораш!

ИВАН (*Туџо џокорно.*): Добро, брате.

РЕЖИСЕР (*Поџусџи сџисак; Ивану.*): Дакле, играј! (*Душану.*) Ђе си ти досад? Пропашће ми премијера због тебе. Ево ти текст, држи.

ДУШАН: Немам ја много текста. (*Сџане џред Ивана.*) Ја сам капетан, је ли?

СЦЕНОГРАФИЊА (*Доџирчи кроз џредсобље с неком су-књом у руци.*): Да, тата, ви сте капетан. И фино вам стоји, могу вам рећи!

ДУШАН: Рекох, не зовите ме тата. Још је рано. Има времена. Кад дође Давид. Па која се прва уда, нек ме зове.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Не обрађа џажњу.*): Одлично, још само униформа. Еполетне, тако! Прави капетан, еј! (*Показује сукњу.*) Ово је за Злату. (*Саџне се над џоршелу.*) Злато! (*Полеџне на џод.*) Не чује, морам доље! (*Силази.*)

ИВАН (*"Иџра": маше Душану џод нос.*): **Другови** – (*Пауза.*)

РЕЖИСЕР: 'Ајде, што с' стао?

ИВАН: **Другови, ево мог** – (*Главу у шаке.*)

ДУШАН: Иване, ниси дијете –

ИВАН (*Скуџља снаџу.*): **Другови, данас, кад сви моји вршњаци** –

РЕЖИСЕР (*Измакне се и џосмаџра џа џо своме: "с муком заџажа очевидно".*): 'Ајде, Иво –

ИВАН: ... **Кад сви моји вршњаци испуњавају** – дуг – дуг према...

ДУШАН: Машеш, машеш –

ИВАН: **Данас, кад моја генерација... Ево мог** –

ДУШАН: Махни, Иване, опала ти!

РЕЖИСЕР: 'Увјерења', Иване, **Ево мог увјерења из бол** –'

ИВАН (*Плаче.*): Не могу –

РЕЖИСЕР: Можеш. Ми знамо да можеш.

ИВАН (*Поџијеџа џаџир.*): Не могу!

РЕЖИСЕР: Једну једину обичну реченицу, Иване –

ИВАН: Убиј, ја не могу!

ДУШАН (*Режисеру.*): А зашто би он уопште –

РЕЖИСЕР (*Раздражено.*): Шта зашто? Зашто зашто?

ДУШАН: Зашто да маше? Зашто да чита? Довољно је –

РЕЖИСЕР: Шта је довољно, велики мајсторе?

ДУШАН (*Након џаузе.*): Да стоји. Довољно је да стоји. У ставу мирно. Официри ће разумјети. Људи су то.

ИВАН (*Са одобравањем.*): Да, људи. Људине.

ДУШАН: Људи, еј, школовани. Високи официри!

ИВАН: Тако је, тата.

РЕЖИСЕР (*Бази шекспир.*): Онда ви режирајте! Креирајте. Стварајте! (*Силази у њоршелу. Свјетло се њали у сушереу. Видимо њосиремљену њосиелу, јасиуци удесно из визуре њледаоца, Злаиу и Сценографкињу у њозадини.*) Говна!

ЗЛАТА: Која говна, сине?

РЕЖИСЕР (*Показује њоре.*): Неће да игра!

ЗЛАТА: Ко, тата?

ИВАН: Не, брат.

ЗЛАТА (*Хваиџа ња за руку и води њоре.*): 'Оће, како неће! Сад ћеш ти да видиш.

РЕЖИСЕР (*Гледа њосиремљен кревет.*): А шта ти овдје, мама?

ЗЛАТА: Ја? Ја спремила кућу, како шта! Дуго ти ниси сишао код нас. Заборавио, а? Нека, нека. 'Ајмо сад горе, сви горе! (*Пење се мердевинама, Режисера за руку, овај Сценографкињу за руку.*) Иване, сине, шта то чујем, је л' могуће да ти не играш?!

ИВАН (*Дејресивно.*): Играм, мама.

ДУШАН: Играће, играће Иван.

ЗЛАТА: Играти, него шта. (*Сценографкињи.*) Дај ти мени, ћеро, ту сукњу. (*Душану.*) Чо'еку, ти обуци униформу!

СЦЕНОГРАФИЊА: Јао, ја потпуно заборавила на униформу!

ЗЛАТА: Ако си ти, нисам ја. Мислила ја на њега. Мислила ја, бо'ме, на мога чо'ека. Имам ја за њега у ормару. (*Креће њрема ормару у мраку. У њом њрену кида се сџруја. Она њагне, удари свом њежином, врисне.*)

РЕЖИСЕР: Струја!

ДУШАН: Жено! Шо би, жено!?

ИЛИНКА (*Врисне, у ормару.*): Јооој!

ЗЛАТА (*Болно.*): Што је ово ноћас, забога!?

ИЛИНКА: То сам ја, Илинка!

ЗЛАТА: Па шта ћеш ту?

ИЛИНКА: Облачим се!

ЗЛАТА (*Као да је дозива.*): А у чијем си ормару?

ИЛИНКА: У свом.

ЗЛАТА: У свом? Зар ти овдје имаш ормар? (*Дозива.*) Јели, Иване, ова твоја овдје изгледа има свој ормар? (*Тишина.*) Иване! (*Пауза.*) Иване! (*Мук.*)

ИЛИНКА: Де, мајчице, остави сада то који је чији ормар. Не могу 'вако пред госте!

ЗЛАТА: Како пред госте?

ИЛИНКА: Па 'вако, гола!

ИВАН (*Уџали свијећу; њаџонски.*): Илинка! (*Поџрчи њрема њој.*) Илинка!

ДУШАН: Ха, на то си вазда спреман! (*Сџраном.*) Кџбик, мајке му га!

ИЛИНКА (*Прескаче неке њрње, џола, сџане њред свијећу.*): Ту сам, мили!

ИВАН (*Тражи је са свијећом.*): Да видим?

ИЛИНКА (*Исџрси се.*): Еве, гледај!

ИВАН: Не видим добро –

ИЛИНКА: А шта 'оћеш да видиш?

ЗЛАТА (*Доџета се, сџане међу њих двоје.*): Шта 'оће, шта 'оће? Знаш ти добро шта он 'оће! Пустџи њега, него нађи ти какве прње? Имамо премијеру!

ИЛИНКА: Имам, нисам ваљда била гола на улици.

ИВАН: Сад јеси.

ИЛИНКА: Сад јесам, ал' ћу се обучем! (*Сценографкињи, џихо.*) Позајми ми твоја гађице, молим те.

СЦЕНОГРАФИЊА: Немаш?

ИЛИНКА (*Дрхџећи.*): Да имам, не би ти гу тражила!

СЦЕНОГРАФИЊА: Сад ћу да отрчим до мог ормара.
(*Тумара.*) Зашто нема светла? Упалите неко светло.

РЕЖИСЕР: Ђе је свијећа?

ЗЛАТА: Чекај, ја имам лампу.

ДУШАН: Дај!

ЗЛАТА: Доље ми је.

ДУШАН: Па донеси је!

ЗЛАТА (*Ошрчи на њоршелу.*): Иване, присвјетли ми тим твојим крњетком.

ИВАН (*Присвијетли док она силази; тихо.*): Мама, зашто је мрак?

ЗЛАТА: Шта рече, сине, не чух?

ИВАН (*За нијансу ласније.*): Зашто смо у мраку?

ЗЛАТА: Откуд знам, питај неког другог. (*Тишина. Неко луца на врати.*)

ДУШАН (*Панично*): Ево их!

СЦЕНОГРАФИЊА: Који?

ИЛИНКА: Пусти сада који, дај ми гаћица!

СЦЕНОГРАФИЊА: Не могу их наћи! (*Луцање на вратима, гуже.*)

ИВАН: Ја ћу их наћи, ђе је ормар? Ђе си ти, Илинка?
(*Крене на њу.*)

ИЛИНКА (*Огдија ја.*): Не сад, не.

ИВАН (*Хвања је за труди.*): Нико не види.

ИЛИНКА: Види –

ИВАН: Ко види?

ИЛИНКА: Татко.

ИВАН: Не види. Тата ништа не види. Нико не види ништа.

ИЛИНКА (*Сћењући.*): Немој, Иване. Не сада, молим те.
(*Луцање на вратима, дуго. У истио вријеме њали се лампа у сушерењу.*)

ИВАН: ‘Оћу, баш сада!

ИЛИНКА: Е, нећеш! Угасићу ти свијећу! (*Дуне, и свијећа се угаси.*)

ДУШАН: То су они. Они сигурно!

РЕЖИСЕР: Ма који они, човјече?

ДУШАН: Капетан и његови. Запуцали на премијеру!

ИЛИНКА (*Огтурне Ивана.*): Иване! Како те није срамота?!

ИВАН (*Врати се у дневну собу, као освјешћен, али са угашеном свијећом.*): Добро. Добро – (*Душану.*) Шта? Коју премијеру?

ДУШАН: На нашу премијеру! (*Режисеру.*) Отварај врата!

РЕЖИСЕР: Немам лампу, тата. Имаш ли ти?

ДУШАН: Немам ни ја. Злата је пошла по лампу. (*Бауља према њоршели.*) Злато! Злато!

СЦЕНОГРАФИЊА: Кад ће већ једном то свјетло?

РЕЖИСЕР (*Тјеши је.*): Доћи ће, душо. Не бој се, доћи ће.
(*Луцање јовито без пресјанка.*) Упали још једном ту проклету свијећу, Иване!

ДУШАН: Они! Они су, нема ко други!

РЕЖИСЕР: Али, заказали смо за сјутра!

ИВАН: Шта смо заказали за сјутра?

РЕЖИСЕР: Премијеру, човјече!

ДУШАН: Синови моји, будалетине моје! Ноћас је претпремијера – ноћас долазе!

РЕЖИСЕР (*При слабом свјетлу свијеће коју је Иван коначно угасио.*): Претпремијера?!

ДУШАН: Ти мислиш да су официри будале? Да никад нису били у позоришту? Ти, који си учио школу за то? (*Бауља према вратима.*) Они, они су школовани људи, еј! Они дођу кад они ‘оће! Сила је то, еј!... (*Луцање пресјане, он се хвања врати у њолумраку.*)

ИВАН (*Охрабрује ја.*): Отвори, тата!

РЕЖИСЕР: Сада? Па ми још нисмо готови, ђе су вам текстови!?

ДУШАН (*Неодлучно.*): Отварам?

РЕЖИСЕР: Не још!

ИВАН: Тата, кад ти ја кажем!

ДУШАН (*Споји неодлучно; Илинки.*): Јеси ли се обук-
ла, ти – ти – ?

ИЛИНКА: Брзо ћу.

Ушо се чује куцање у прозор од сушарена. Златиња итали лампу доле, видимо намјештен кревет и њу у првом плану окренућу лицем до прозора. Куцање поново. Саг се већ види и униформисани подофицир на прозору окренућу ледаоцу леђима. Златиња отвара прозор.

ЗЛАТА (*Припушен крик.*): Мобилизација!

ЗАСТАВНИК: Пссст! (*Пришисне шаком своја уста.*)

ЗЛАТА: Златко!

ЗАСТАВНИК: Пссст!

ЗЛАТА: То си ти, Златко!

ЗАСТАВНИК: Ћути, бре!

ЗЛАТА: Како си ушао?

ЗАСТАВНИК: Лифтом. Спустио сам се лифтом.

ЗЛАТА (*Збуњено.*): Сишао си лифтом? Како кад нема струје?

ЗАСТАВНИК (*Ужурбано.*): Спустио сам се док је било струје, па сам сачекао. (*Ойкорачи доњу ивицу прозора, једном ноћом је у соби у сушарену.*)

ЗЛАТА: Виђеће те неко, Златко. Ја се бојим.

ЗАСТАВНИК: Неће. Нема струје. (*Већ је у сушарену, затвара прозор, видимо их али све слабије чујемо.*)

ЗЛАТА (*Још увијек бојажљиво.*): 'Оће ли доћи официри из касарне на премијеру?

ЗАСТАВНИК (*Грли је.*): На коју премијеру?

ЗЛАТА: Па, код нас, на премијеру... (*Неувјерљиво му се ошима.*) Ја морам ослободити синове војске, Златко. Ја морам ослободити моје момке –

ЗАСТАВНИК (*Скида јој блузу, сукњу. Зар ноћас није прет-премијера?*)

ЗЛАТА (*Пада с њим у постољу полунаја.*): Премијера мора бити, мора – (*Обоје полунаја, он на њој, и даље постоља освјетљена, али слабије и слабије.*) Не скидај ми све, Златко, молим те!

ЗАСТАВНИК: Све, све!

На торњем дијелу сцене, у нивоу сћана, поштово пош-поуни мрак.

ДУШАН: Илинка, нађе ли већ те твоје гаће? (*Гневно.*) Нашла би их досад, вала, па да си за њих ишла на Цетиње!

ИЛИНКА (*Облачи се.*): Ево, ево, одмах –

У сушарену, у равни прозора слијева, бљесне свјетло (које бљесне и у сћану, дошла струја, само припушеније, дочим је у дијелу сушарена са Златом и Заставником мрак – чује се само рошћање у постољи.) Видимо пресјек лифта, који се сасвим полако њење. У њему је ковчећ, прекривен неком блашавом засћавом, на сасвим ниском постољу на шочкиће. Крај ковчећа Ениса, у црнини. И два службена лица у официрским униформама са нижим чиновима. Лифт мили санштиметар по санштиметар торе.

РЕЖИСЕР: Чек' само да узем текст. Узмите свако свој текст!

ДУШАН: Јесте ли спремни?

ИВАН: Спремни.

ДУШАН: Отварам?

ИВАН: Отварај!

ДУШАН (*Отвара врата.*): Нема никога.

СЦЕНОГРАФИЊА (*Разгрене завјесу; пада тусту снијећ и ша-ложи се на нивоу сћана; твирне кроз отвор.*): Никога?

РЕЖИСЕР: Како то да нема никога?

ИЛИНКА (*Гвирне.*): Стварно нема!

ДУШАН (*Затвори врата.*): Стварно. (*Баци свој примјерак шексиа.*)

РЕЖИСЕР (*Зираби шекси и шуине му ја у руку.*): Не! Чувај текст!

Звонце на вратима.

ДУШАН (*Ошри да ошвори.*): Они! Сигурно су они. (*Ошвори и повуче се два корака у предсобље.*) *Врата одшкринуша, дуго се нико не појављује споља.*

Најокон улази Ениса, сломљена. Иде до средине дневне собе праћена нијемим поледима. Затим, леђима окренуто, Службено лице 1, које нешто вуче унутра. Затим постоље са ковчегом. Коначно Службено лице 2, укочена марионета која салутира у ходу. Ковчег се заустави напред дневне собе. Сви нијем.

ДУШАН (*Узмиче најрашке према поршели лица искривљеној од бола.*): Давиде, сине! Ко ми те уби?!

Лифт празан сасвим сиоро мили доље, враћа се. Врата сјана залује се уз страховић пресак од промаје. Свјетло, од шој преска, блесне у сушерену, гдје видимо само набуцено ћебе које покрива два шијела у трчу.)

Пуцањ револвера. Душан се стропошта и покрије шијелом ошвор поршеле. Глава у крви.

ЕНИСА (*Врисне.*): Татаа! –

Дуга мртва пауза, сви укочени. Уз торњи прозор од кухиње снијеј.

ЗАВЈЕСА.

Из представе: **5Boys.com**
у режији Ање Суше, Васка Teater, Гетеборг



CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Зоран Ђерић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
