

# Сцена

**4 / 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 4

Година L

ОКТОБАР–ДЕЦЕМБАР

РЕЧ УРЕДНИКА . . . . . > 5

## I / ОДБРАНА ПОЗОРИШТА:

ПОЗОРИШТЕ И ПОЛИТИКА . . . . . > 6

Интервју: Ален Бадју

**Политичке сцене.** . . . . . > 7

(Разговарао > Никола Трион)

(Превела > Рахела Печкаи Ковач)

Интервју: Александар Ѓвездилев

**Политика и позориште у Русији.** . . . . . > 15

(Разговарао > Владимир Кара-Мурза)

(Превео > Зоран Ђерић)

Ана Легјерска

**Највећи скандали пољског позоришта . .** > 20

(Превео > Зоран Ђерић)

Јелена Перић

**Историјска димензија односа  
политичке драме и позоришта.** . . . . . > 26

(политичка драма и позориште у светском  
и европском контексту)

Ратко Божовић

**Прећутани писац: Вељко Радовић . . . . .** > 35

## II / ПОЛИТИЧКО ПОЗОРИШТЕ:

ТИМ ПРАЈС . . . . . > 43

Интервју: Тим Прајс

**Активизам и драма:  
случај Челси Менинг . . . . .** > 44

(Разговарали > Наташа Миловић и Влатко Илић)

Тим Прајс

**Радикализам Бредлија Менинга . . . . .** > 49

(Превела > Неда Радловић)

мр Наташа Миловић

Драматуршка белешка:

**Покушај да се промени свет.** . . . . . > 91

## III / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ:

ПОЗОРИШТА ЗАЈЕДНИЦЕ . . . . . > 96

Интервју: Тим Прентки

**Отпором до развоја . . . . .** > 97

(Разговарала > Наташа Миловић)

Диана Кржанић Тепавац

**Позориште за децу и младе:  
уметност другог реда или  
позориште великих изазова . . . . .** > 101

Дарко Лукић

**Сусрет казалишта с изведбеним  
“препрекама” – казалишно дјеловање  
и особе с инвалидитетом . . . . .** > 108

## IV / МИРО ГАВРАН . . . . . > 114

Интервју: Миро Гавран

**Имамо што показати Европи . . . . .** > 115

(Разговарао > Милош Латинић)

Миро Гавран

**Сладолед . . . . .** > 120

Томислав Курелец

**Мајка и дијете . . . . .** > 140

(Уместо драматуршке белешке)

**V / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА:****ПРОСТОР И ВРЕМЕ** ..... > 142

Николина Стјепановић

**Простор и време у драми****Црнина приличи Електри****Јуџина О'Нила** ..... > 143

Јелица Стевановић

**Епске структуре и простор у****Настасијевићевој драми****Код вечите славине** ..... > 153

Снежана Савкић

**Удисаји простора кроз****издисаје времена** ..... > 164(Генерална проба самоубиства Душана  
Ковачевића и урбана поезија Новице Тадића)**VI / АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА** ..... > 171

Симон Грабовац

**Трупа Балкан нови покрет или****позоришна трансформација ритуала** ... > 172**VII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА** ..... > 176

Косара Цветковић

**Дело Момчила Настасијевића****у позоришној критици** ..... > 177

Марина Миливојевић Мађарев

**Чудни дани – мрачне године** ..... > 185(Шта се штампа, а шта изводи од  
јуна 1991. до краја 1993. године)**VIII / ФЕСТИВАЛИ / РЕГИОН** ..... > 187

Александра Гловацки

**Прошлост дуго траје** ..... > 189

(48. Битеф)

Ана Тасић

**Мапа савременог****црногорског позоришта** ..... > 194

(Бијенале црногорског театра у Подгорици)

Милан Мађарев

**Иза кулиса првака** ..... > 200

(49. Борштничково сечање)

**IX / КЊИГЕ, ДОГАЂАЈИ, IN MEMORIAM** ..... > 204

КЊИГЕ:

Ален Бадју са Николом Трионом

**Похвала позоришту** ..... > 205

(Пише &gt; Зоран Ђерић)

Исидора Поповић

**(Пред)историја веселих позорја** ..... > 207

(Пише &gt; Сенка Петровић)

Зоран Т. Јовановић,

**Драматуршки огледи** ..... > 209

(Пише &gt; Исидора Поповић)

Борис Сенкер

**Увод у савремену театрологију I и II** ... > 211

(Пише &gt; Ана Тасић)

Јелена Ковачевић

**Позоришна етика:****Гротовски – Ричардс** ..... > 213

(Пише &gt; Биљана Нишкановић)



Милан Мађарев

**Театар покрета Јожефа Нађа** . . . . . > 215  
(Пише > Игор Бурић)

ДОГАЂАЈИ:

Војислав Беквалац

**О „обавезном позоришту“** . . . . . > 217  
(Ален Бадју у Новом Саду)

Синиша И. Ковачевић

**Сценографски опус Јована Бијелића** . . . > 219  
(130 година од рођења и 50 година од смрти)

Синиша И. Ковачевић

**Портретиста позоришних уметника** . . . . > 223  
(25 година од смрти сликара Милована Станића)

IN MEMORIAM – МАРИЈА ЦРНОБОРИ (1918–2014)

Јован Ћирилов

**Жива каријатида** . . . . . > 226

Петар Марјановић

**Театролошки коментар глумачке лабораторије првакиње глуме** . . . . . > 229  
(Записи Марије Црнобори о позоришту)

**Х / НОВА ДРАМА: ЉУБИША ВИЋАНОВИЋ** . . . . . > 233

**Биографија аутора** . . . . . > 234

Милош Латинковић

Драматуршка белешка:  
**Писац у мрежи нечистих сила** . . . . . > 235

Љубиша Вићановић

**Нечисте силе** . . . . . > 236

# РЕЧ УРЕДНИКА

“Позориште је још увек нападано”, тврди Ален Бадју, француски филозоф и драмски писац, чијим интервјуом, као својеврсном одбраном позоришта, започињемо овај број *Сцене*. Поред њега, о односу позоришта и политике говори руски редитељ и политичар Александар Гњездилов, док о највећим скандалима у пољском позоришту пише Ана Легјерска. На историјску димензију односа политичке драме и позоришта указује Јелена Перић, а Ратко Божовић пише о Вељку Радовићу, као писцу који је прећутан.

Као пример политичког позоришта, блок који следи посвећен је велшком писцу Тиму Прајсу. “Иако сматрам себе активистом своје врсте, изнад свега сам драмски писац. Коначно, оно што ме се тиче је драма, а не фактичка истина”, подвукао је у разговору са Наташом Миловић и Влатком Илићем. У прилогу је његова контроверзна драма *Радикализам Бредлија Менина* у преводу Неде Радуловић.

У блоку “Позориште и образовање” налазе се три прилога о тзв. позоришту заједнице: “Где и како се такво позориште формира је непредвидиво, али ја још увек верујем да је право на игру основно за људску психу те да ће људи наставити да стварају позориште из потребе да разумеју боље и мењају своје светове”, каже Тим Прентки, у ексклузивном интервјуу уредници *Сцене* – Наташи Миловић. Диана Крижанић Тепавац пише о позоришту за децу и младе као о “уметности другог реда”, али и позоришту великих изазова. Театролог из Загреба, Дарко Лукић, пише о позоришном деловању међу особама са инвалидитетом.

Следи блок посвећен најизвођенијем хрватском драмском аутору – Миру Гаврану. Ексклузиван интервју са њим направио је уредник *Сцене* Милош Латино-

вић. У прилогу је Гавранова нова комедија *Слаголед* и њен приказ из пера истакнутог хрватског критичара Томислава Курелца.

“Теоријска *Сцена*” се бави проблемима простора и времена: о томе пишу Николина Стјепановић, Јелица Стевановић и Снежана Савкић.

“Алтернативна *Сцена*” је посвећена београдској позоришној трупи Балкан нови покрет, која је све активнија и атрактивнија.

Косара Цветковић прати дело Момчила Настасијевића у позоришној критици, а Марина Миливојевић Мађарев пише о томе шта се штампало, а шта изводило од јуна 1991. до краја 1993. године.

Александра Гловацки пише о 48. Битефу, Ана Тасић о Бијеналу црногорског театра, а Милан Мађарев о 49. Борштниковом сечању.

Приказане су књиге Алена Бадјуа, Зорана Т. Јовановића, Бориса Сенкера, Исидоре Поповић, Јелене Ковачевић и Милана Мађарева.

Догађај је, свакако, био боравак Алена Бадјуа у Новом Саду. О томе, као и о његовом “обавезном позоришту”, извештава Војислав Беквалац.

У последњем, десетом, блоку “Нова драма”, објављујемо драму *Нечистије силе* Љубише Вићановића која је победила на прошлогодишњем конкурс Стеријиног позорја.

Од овог броја, због обавеза, није више у уредништву *Сцене* редитељ Југ Радивојевић. Желимо му пуно успеха на “даскама које живот значе”.

*Зоран Јен*

ОДБРАНА ПОЗОРИШТА:

# ПОЗОРИШТЕ И ПОЛИТИКА



Таленти и обожаваоци, Театар Мајаковског, Москва, Фото: Денис Жулин

Разговарао > Никола Трион

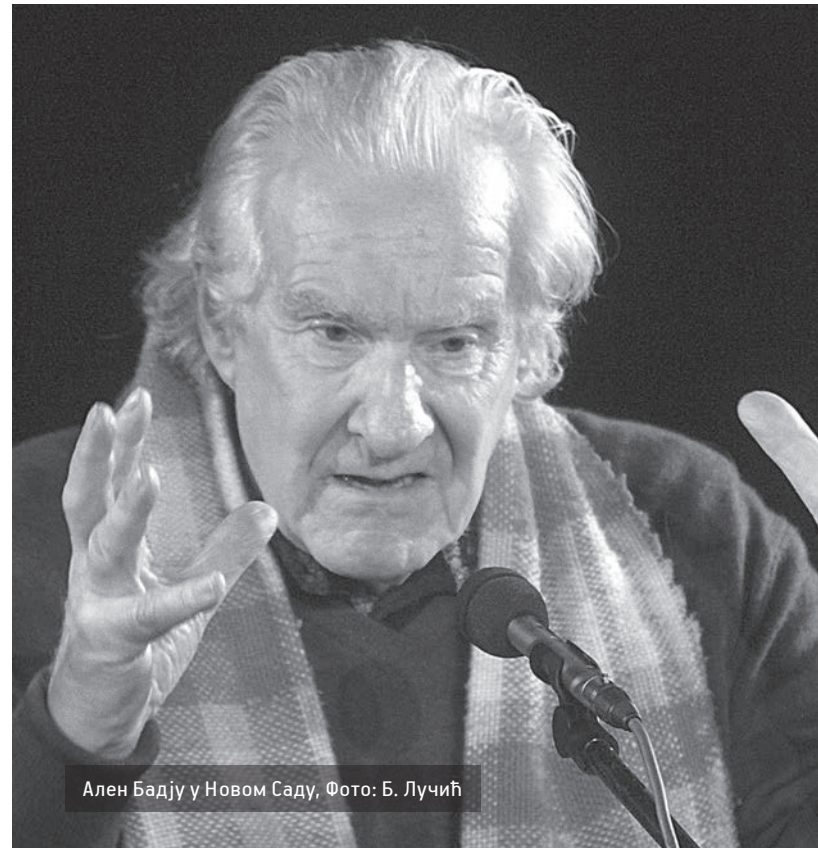
Интервју: Ален Бадју, филозоф

## Политичке сцене

Превела > Рахела Печкаи Ковач

**А**лен Бадју (Alain Badiou, 1937) један је од најзначајнијих савремених филозофа, али, што је мање познато, аутор је и више драмских текстова односно комедија: *L'Écharpe rouge* (romanopéra), 1979; *Ahmed le subtil*, 1984; *Ahmed philosophe, suivi de Ahmed se fâche*, 1995; *Les Citrouilles* (comédie), 1996; *The Incident at Antioch / L'Incident d'Antioche: A Tragedy in Three Acts / Tragedie en trois actes*, New York, Columbia University Press (2013, написана 1982). Објавио је више од 30 филозофских дела, 25 књига политичких есеја, као и више књига посвећених позоришту: *Rhapsodie pour le theater* (Рајсогија за позориште, 1990), *Beckett, l'incroyable désir* (1995; 2013), *Cinq leçons sur le cas WAGNER* (2010) и *Éloge du theater* (Похвала позоришта, 2013, са Николом Трионом / avec Nicolas Truong).

На јавним сусретима “позоришта идеја” на Фестивалу у Авињону, 2012. године, дао је Николи Триону неколико интервјуа о позоришту, који су 2013. објављени на француском језику, а крајем 2014. и у преводу на српски језик, у књизи *Похвала позоришта* (Адреса, Нови Сад). Из сложених филозофских разговора издвојили смо два у којима се расправља о односу позоришта и филозофије, односно позоришта и политике. Бадју настоји да у тој контекстуализацији диференцира догађај позоришта као биће, као догађај разлике.



Ален Бадју у Новом Саду, Фото: Б. Лучић

## Филозофија и позориште

Дуго сте се колебали између филозофије и позоришта. Зашто нисте одабрали позориште, Ви, који волите да пишете за позориште, а исто тако и да се попнете на сцену и играте сопствене текстове?

Без сумње то је математичка грешка! Позориште ме испуњава, због тога мисао прелази у облик емоције, у снагу тренутка, у неку врсту привржености што се непосредно може видети и чути. Али имао сам – и имам још увек – једну молбу потпуно другачије врсте: да мисао поприми облик убедљивог аргумента, облик потчињавања логичној и концептуалној снази који не попушта универзалном говору. Платон је имао исти проблем: он је такође био уверен да математика нуди неупоредиви модел мисли који је потпуно остварен. Али он је такође желео да у његовом великом ривалу које је било позориште, мисао буде снага тренутка, да буде један ризичан а ипак победнички пут. Он је свој проблем решио пишући филозофске дијалоге, говорећи о математици, као у *Менону*, у дијалогу са робом којег је случајно срео. Ја у себи, међутим, немам домишљатост за такве дијалоге, уосталом, нико их није ни имао након Платона. Прихватио сам дакле да будем подељен између класичног облика филозофије, то јест обимних систематских расправа и инкурзија, неких врста веселих рација у домену позоришта.

Зашто давати похвале позоришту у време када се чини да је оно свуда популарно? Јер, иако је филм, на којем је средиште пажње, свргнуо позориште са престола, посета позоришту не слаби. Као уметност присуства, позориште се и даље у великој мери посећује јер битно одолева визуелном и виртуелном утицају. Зашто бранити уметност која се тако добро штампа?

Морамо бити на опрезу јер позориште још увек жестоко нападају: хиљадама година позориште је било под сумњом, забрањивала га је црква, нападали познати филозофи попут Ничеа или Платона, разне

власти сматрале су га као потенцијално субверзивну или опасну активност. Оно се у већини случајева организовало у путујућа позориште како би опстало. Формирало се, али као облик који треба да се штити и развија. Овде на фестивалу у Авињону можемо, што се позоришта тиче, имати једну атрактивну илузију и чини ми се да оно може да придобије бројнију публику него што је то данашња.

Зашто говорите да позориште, као и љубав, нападају и левица и десница?

С једне стране, под оним што би се могло назвати десница, позориште се обично представља на исти начин као што се данас дословно разуме сликарство или музика, то јест ако бисмо га посматрали било као музеј античких уметности, било као део друштвеног спектакла, или више као део друштвене забаве – будимо класични – Паскалов језик предњачи над Деборовим. Позориште које је нашло место, истина, али у једној конзервативној и/или потрошачкој рутини, негде између посећивања изложби немачких сликара експресионизма и шоуа у којем познати певач исмева јадну Холандију. “Позориште” које би тражило конкуренцију на свом сопственом пољу модерног приказа: филм, телевизија, телефони са екранима разних величина и таблети. Ову тежњу деснице – ако позориште није респектовано посећивање културног блага, оно треба да направи себи места у индустрији забаве – често подржавају извесни политичари који сматрају да је функција позоришта да понуди “популарној” јавности оно што она тражи. Данас бисмо често желели да позориште заиста буде место које обухвата “велики репертоар” који је у исто време конвенционалан и модернизован, угодан, који цени “млада публика”, а истовремено да буде и место где се може видети замена модерне *music-hall*. Не заборавимо да је прави популаран успех, позоришна маса, данас, пре свега, еквивалент оперети из мог младалачког времена, то јест музичкој комедији на амерички начин. Ако имамо задовољавајућу равнотежу поновним посећивањем



класика на које ће долазити школска публика, и ако имамо спектакуларну забаву за “одрасле”, ето ко може бити једно пријатно дозирање локалним властима. Сид у савременим костимима за гимназијалце, Клеопатра разголићена, у рок стилу за одрасле: то пуни тежак културни буџет.

## Позориште и забава

Не критикујете ли забаву једнострано? Истина, њено порекло из латинског језика – *divertere* – што значи одвраћање од нечега, подстицало би приклањање Паскалу који се ослањао на моралну етимологију: људи вешто избегавају главна егзистенцијална питања игром, љубављу, ратом. Али није ли неопходно да се човек забавља? Треба ли приморати моралисте на смех, релаксацију, забаву? Није ли то естетичка етика да Моцарт присили Дон Ђованија да пева: “*Io mi voglio divertir*”?

Зауставимо се на речи “забава”. Она не означава смех, радост, шалу! Ја сам пре свега писац комедије и слажем се са Хегелом када описује комедију као супериорнију форму од позоришта. Под “забавом” овде треба разумети сва она видљива средства која се употребљавају у позоришту (представа, декор, глумци, “реплике које дотичу људе”...) како би се ојачала мишљења гледаоца која су очигледно доминантна. Потребно је, наиме, стално подсећати да право значење једног доминантног мишљења јесте да, заиста, доминира свачији дух. Постоји смех који је интимни саучесник постојеће врсте, нека врста доказа који се смехом увек може “повезати са” оним што постоји, а који, на крају, имајући као извор само клишее доминантних мишљења, није тако важан. Затим постоји потпуно другачији смех, смех који у суштини открива лудост онога што су нас научили да поштујемо, који открива скривену истину, у исто време бесмислену и прљаву, која се крије иза “вредности” које нам се представљају као неприкосновене. Права комедија од нас то не скрива,

она нас ставља у забрињавајућу радост да се морамо смејати стварној опсцености. Сећам се, с тим у вези, реакција на једну од сцена мог *Ахмега филозофа*. Свака од тридесет две сцене у *Ахмегу* сама је по себи један мали комад посвећен важном концепту филозофије. Ту се ради о моралу. Био је то дијалог између Ахмеда и Рибарба, карактеристични заговорник доминантног мишљења осамдесетих и деведесетих година прошлог века: права човека, екологија, антитоталитаризам, љубав према другоме, демократија, чиста западњачка савест, “хуманитарне” експедиције... Сва ова хрпа речи од тада је скоро пала у заборав, али у то време била је изузетно жива и делотворна. Моја сцена је била гротескна и гледаоци су се смејали на сав глас. У данима који су уследили, претрпео сам оштре критике: “Силом се исмевати свему, стварају се представе мрачних сила”... Био сам победник: заступници доминантне опсцености смејали су се из све снаге, смејали су се на силу. Због тога су се касније покајали. Позоришна комика је у једном тренутку победила забаву.

Не омаловажавате ли сувише брзо “популарна” позоришта попут стенд-апа, музичку комедију или булеварско позориште? Јер не постоје само музичке комедије масивне и непристојне, него и Фред Астер. Не постоји само војничка комедија, него и Ив Робер... И шта радити са свим оним уан-мен-шоу-овима, са свим хумористима и уметницима стенд-апа, од Девоа до Бедоа, који не престају да привлаче масу у позориште? Нема ли у њиховом сценском мајсторству много више критичке снаге него у мноштву бледих режија великих класика?

Не видим никакав разлог да именујемо “популарним” оно што привлачи масу. Овај критеријум је, у погледу уметности, још слабији него у погледу смера колективне оријентације, где је жеља управо за политичким легитимитетом изборног броја, “већинском” масом, апсолутно неоснована, као што имамо могућност да то и видимо свакога дана. Наравно, ми морамо учинити све да би што је могуће шири публика, а наро-

чито публика која потиче из “ниже класе”, рецимо као у XIX веку, хитала ка прослави великог и правог позоришта. То је била – под утицајем комуниста, сетимо се тога – добра идеја глумаца популарног позоришта и децентрализације, Вилар на челу, одмах након Другог светског рата. То уопште не значи да се копирају забавне представе или да им се диви – у смислу онога што сам малочас споменуо – него да се развије једна милитантна позоришна фигура: пошавши од идеје да је позоришна представа намењена свима (баш каква и треба да буде политика еманципације), постоји једноставно дужност ругати се маси људи у савременом позоришту које наставља да просветљава наше постојање и нашу историјску ситуацију са стране, или изван, доминантног мишљења. Осим тога, и ви сами, по којем критеријуму разликујете “добре” мјузикле, на пример, оне где се Фред Астер прославља од оних који су само осредња забава? И како ћете издвојити Девео – једну врсту надреалистичког писца, мајстора језика којем се бескрајно дивим – од толико лоших савремених забављача? Зашто су бурлеска *О десно раме* или задивљујуће Куртелинове комедије неке друге природе од наступа петомана<sup>1)</sup> и комичара. Зашто млади и даље певају Брасана или Брела на сред гробља а има толико сирупастих певача или лажних “бунтовника”? Сви термини ових поређења заслужили су своју доживотну одредницу “популарни”, у оном смислу где је реч о веома познатим, веома “продаваним” личностима. Можете одмах приметити да овај критеријум не може дати смисао основном разликовању које ви сами предлагате. Ви се неминовно морате вратити разлици – да, разлици, коју ја браним од негативне конотације коју јој Бурдијеова социологија придаје – између области уметности, инвенција нових форми које су прилагођене растојању са оним што доминира, и поља забаве, које је конститутивни комад доминантне пропаганде.

.....  
1) француски: *Le Pétomane*. То је сценско име Жозефа Пижола (1857–1945), француског забављача који је публику забављао запањујућом способношћу пуштања ветрова. Име долази од глагола *petar* што значи прети и изведенице речи *tanias*. (прим. прев.)

Позориште потпуно захтева озбиљно покретање ове разлике. Јер оно је, како то прокламује Маларме, “супериорна уметност”.

## Постдрамско позориште

Зашто је левица за позориште претња?

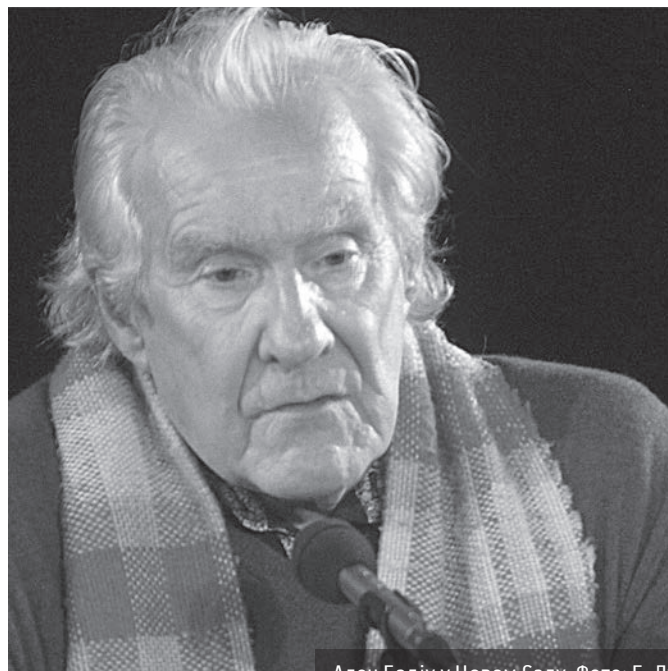
Што се левице или левичара тиче, савремена тврдња је да је боље да се сматра да је позориште живело, да га треба надвисити и преуредити у њему самом, критиковати сваки вид представе, тежити за неком добровољном конфузијом између свих видљивих уметности и звука, организовати недореченост између позоришта и директног присуства живота, створити од позоришта неку врсту насилне церемоније посвећене егзистенцији тела. Отуда нека врста неповерења према тексту који важи за сувише апстрактан, сувише конвенционалан. То може да иде и до, у неким облицима уличног позоришта, једноставног разилажења, скоро неприметног, између онога што ради глумац (ходања улицом, тражења смера, гледања у небо итд.) и онога што ради било ко. Ово разилажење ће “приказати” обичан живот играјући га приближно њему самом и на његовом правом месту. То је идеја позоришта без позоришта, једног присуства игре равно ономе што није одиграно, или је само обична друштвена игра. То је идеја да позориште треба да укине представљање и да постане монстрација. А нарочито не де-монстрација. Критика никада не треба да буде, у духу левице, дидактика.

У извесном смислу реч је о потчињавању позоришта истој критичкој дисциплини као што је и ликовна уметност с почетка XX века. Зна се да је већ Дишан (*Marcel Duchamp*), пре рата 1914. изложио принципе о крају активне уметности сликарства и предложио да се једноставна добровољна егзибиција било којег предмета сматра као уметнички гест. Исто тако, данас се захтева – али “данас” сеже далеко, ове идеје већ се приказују код Артоа и још у покушајима Ливинг театра (*Living Theater*), као и, у обновљеним облицима, у фламанској

школи, са Жаном Фабром, или такође, сликовитије, у раду Ромеа Кастелучија – право да позориште престане да буде спектакл, представа, за одвојену публику. Позориште може и мора, у овом виђењу ствари, да постане колективни гест, који меша тела, видео слике, снажну музику, провокативну интерпелацију...

Али не сводите ли ову постдрамску уметност, коју оцењујете као "левичарску", на насилно приказивање нагих тела, на прилично баналан трик неке авангарде? Није ли то пореклом из обимних дела која воде из патафизичког позоришта Алфреда Жарија и плесног позоришта Пине Бауш? Не може се начинити прелаз из естетског конзервативизма без истраживања и формалног експериментисања...

Наравно! Ја сигурно нећу рећи да су сви покушаји узалудни или штетни. Нећу се придружити чети оних који осуђују "неуметност" XX века, или су пренеражени неким спектаклима из Авињона. Експериментисање је потпуно неопходно у уметности, као што је то уосталом неопходно и у политици. Због тога ја стављам у исти кош све оно што оплакује мртву уметност и оптужује савремене експерименте и оне који се, с обзиром на оно што је била револуционарна политика, придружују реакцији. И можемо наставити да поредимо: исто као што треба извучити поуке из штета почињених унилатералним левичарством и насилном политиком, исто тако треба препознати да чисто критичко експериментисање, идеја о непосредном укидању свих видова позоришне представе, ексклузивна промоција позоришта без позоришта, све то не може да конституише у себи самом чврст правац за будућност позоришта и његову проширену везу са популацијом са којом остаје удаљен. Узете засебно као основна доктрина "позоришта" данас, критичке и негативне тежње прете позоришту, јер је његова радикалност, када се настањује као доминантан правац, неминовно разорна. Добро знате да се ја, у принципу, не противим насиљу или деструкцији. Али ова константна негација позоришта унутар њега, добијена, коначно, монотоним



Ален Бадју у Новом Саду, Фото: Б. Лучић

начином, неком врстом прекомерног апетита према реалности, чистог присуства, нагог тела искасапљеног и мученог које се износи на сцену у присутности насиља, све то комбиновано са спектакуларним светлима, потресним сликама и убедљивом соноризацијом, не може и не треба да сачињава целокупно позориште. То је проблем који нам је добро познат у политици: порицање, доктринарно враћено себи, није никада само по себи носилац потврђивања. Деструкција уништава стари свет, то је неопходно, али њихова средства изневеравају када се ради о конструисању. У XX веку, могли смо да верујемо у ентузијазам првих победоносних револуција, да ће се деструкција старог света пролонгирати сама од себе доласком новог човека, али данас знамо, захваљујући страшним искуствима, да то није истина. То не постоји у историји политике, нити у историји уметности, а посебно не у оној позоришној. Због тога "авангардни" мотив више није актуелан.

Видели сте и волели “Парсифала”, Вагнерову оперу коју је приредило Позориште Моне (Theatre de la Monnaie) из Брисела чији је режисер Ромео Кастелучи, истакнути представник постдрамског позоришта, у којој су главни ликови били понекад чудесна шума, понекад народ који хода без заустављања на покретној траци: не дозвољава ли ово позориште оријентацију у конфузији времена?

У принципу, мој став о инвенцијама у уметности никада није негативан. Знам и прихватам да оријентација позоришта чији је циљ да нас води у савремени трговачки хаос осцилује у више могућности. Постоје склоности ка кореографском и/или спектакуларном. Према фасцинацији видљивог или према енергији тела. О овом питању немам теорију, и мислим да постоји веома интересантно експериментисање на том подручју. Узмимо другачији пример од оног који ви спомињете: размотримо Вагнеровог *Танхојзера* којег је режирао фламански уметник Жан Фабр, исто у Позоришту Моне у Бриселу. Прва сцена опере је у палати вечне еротике: драматични приказ је заиста у супротности са Венером, која отелотворује свети еротизам, и Елизабетом, која у витешком свету представља светост истинске, платонске и несебичне љубави, чији је узор фигура Девике Марије. Лик Танхојзера осцилује између једне и друге и покушаће да се ослободи својих греха почињених са Венером помоћу папе. У извођењу Жана Фабра, Венерина палата била је представљена нагим бременитим женама са ултразвуком фетуса пројектованим на платну у дну сцене. Упозорили су ме, описали су ми сцену пре него што сам је видео. Дошао сам помало забринут, чак убеђен да је реч о неуспелој провокацији левичарског типа. Јер, морам рећи да је било сјајно. По први пут су представили оно што је Вагнер имао на уму: завођење а не порнографски модел, али са сексуалношћу као амблемом стваралачке моћи. Те слике фетуса и нагих жена које без проблема показују своје плодне трбухе који прослављају невинно овековечење живота. То је било величанствено. Морао сам да признам пораз: треба умети покорити се пред снагом

позоришта. Дошао сам са спремним идејама, неоснованим мишљењима, која је представа побеђедила и поништила. То доказује да смо ми, гледаоци, далеко од тога да будемо пасивни, чак непомићни у седиштима оперских ложа. У другом чину, ходочасници који иду у Рим зарад опраштања греха били су представљени као гигантска гомила кловнова: то је исто тако било сјајно. Није то уопште било исмевање. Приказана је поворка ходочасника која корача у некој врсти тужне вере, у тајном пародијском уверењу – *Танхојзер* након тога указује да овај процес нема никаквог смисла, да је папа јадан тип и да су ови ходочасници кловнови властитог веровања. Ето примера режије која тежи да од непредвиђених средстава, парадоксалних приказа, у стварности чини оперу *Танхојзер* најјачом савременом представом коју сам икада видео. Када достигну свој врхунац, театрална средства која пропагирају способност преуређења старих театралних фигура обнављају заправо дела која обрађују. Права позоришна иновација се враћа, који год били њени идеолошки и технички избори, и делује на данашњу сцену, садашњост која уважава оно што се зна о историји и науци, која измишља ефикасне савремене бајке и спроводи све то у дело – у Вагнеру, на пример – који на тај начин показује свој пророчки карактер. Није био само Вагнер погодан за режију, већ је и сцена допринела да се заиста чује његова музика. То су опције провокативне спољашњости, лажне, које треба да стекну искуство на себи самима од случаја до случаја. Припремио сам се за звиждање а изашао сам побеђен и задивљен.

## Позориште и политика

Позориште, по вама, размишља о отвореном простору између живота и смрти, о суштини жеље и политике, оно размишља о облику догађаја, то јест о облику заплета или несреће. Какав однос има позориште са политиком? И који су услови могућности политичког позоришта?

Позориште је уметност која спаја људе и можда их дели или уједињује: то је колективна уметност. Постоји политичка театралност или политика театралности, која се комбинује око прилике окупљања. Уосталом, многи политичари наших друштава свесно практикују ову театралност када се обраћају маси. Имате важан протокол, полутрагичан, у неку руку помало корнејевски, једног Де Гола који позива народ да постоји у племенитој муци. Имате флегматичан и лукав Митеранов протокол који тражи суштину и увреду, или се повлачи као жеж, што ме тера на помисао о издајницима и лицемерима италијанских опера. Имате немиран стил, став “све се ради у ходу”, сентименталне Саркозијеве замке, који је произашао директно из Фејдоовог водвиља. Театралност политике је очигледна: постоји дакле природна веза позоришта и политике, још јача од позоришта као јавне установе и државе која се увек меша у позоришну ситуацију.

Истина, али није ли позориште, нарочито политичко, у првом реду произишло из грчког позоришта и покушаја Бертолта Брехта?

Већ сам раније споменуо своје разлоге да баш не волим израз “политичко позориште”. То ме не спречава да кажем како је политика први избор материјала кад је реч о позоришту. Под благим притиском могли бисмо рећи да је позориште изричито трагично или епско и да је дуго имало две теме: политику и љубав – и, још прецизније, тешкоће да уведе љубав у политику. Корнеја и Расина интересује само ово: како ће се један монарх, на пример Тит, извући из неприлике ако га љубавна страст везује за једну жену, Беренику, која, с обзиром на ограничења државе, никако не може постати његова јавна сапутница? Осим тога, рекао сам, постоје природни односи између позоришта и државе. И, на крају, постоје комади који су јасно структурирани политичким избором. Видите, у једној крајности, имамо Аристофана, чије многе комедије подржавају у Атини таборе мира у рату против Спарте, покривајући

бесрамне увреде ратоборних политичара. И погледајте, другу крајност, суптилан Брехтов рад који је усмерен на дидактичко позориште, коначно изазвано идејом да је најбољи политички избор онај комунистички. Да ли је све то довољно за образовање основне категорије “политичко позориште”? Тврдим да у то не верујем. Мислим да је задатак позоришта да се домогне људске фигуре у његовој генеричкој и комплетној димензији, укључујући свакако политичке конфигурације, које се не редукују никада. Корнеј, Аристофан, Брехт или Сартр, игру политичких одлука чине видљивом, али чинећи то, не стварају посебан позоришни жанр. Жанрови, као и у свакој уметности, истичу форму. Можемо говорити о комедији, трагедији, о епском позоришту, о романтичној драми, водвиљу, натуралистичком или симболистичком позоришту, или о позоришту без позоришта: све то расветљава уметничке изборе. Ја не могу заиста да замислим оно што може да буде “политичко позориште”, чак и ако би се могло чинити да моја лична позоришна творевина на неки начин спада у ову категорију.

С једне стране, постоји распрострањена идеја да би било довољно усред представе приказати једну сцену да би се створио инхерентно политички акт. С друге стране, понекад присуствујемо позоришту отказа или изложбе – нарочито социјалне беде – које уметност своди на саму идеју и на представљање расправе. Зар се не ради о великој безизлазној ситуацији извесног политичког односа са позориштем?

Зашто наш однос према позоришту треба да буде апсолутно политички? Требало би хитно испитати нашу класну свест о Пиранделовим субјективним огледалима, прерадити Чехова у разочаравајуће предзнање о доласку Октобарске револуције 1917, или видети, у суптилним дуелима изјаве љубави који чине сав Маривоов шарм, само једноставан отисак уморних обичаја аристократије? Хајде, дакле! Ја сам то рекао и поново ћу рећи: политика – а нарочито проблем државне

власти, којој ће бити потребно много да се политика, једног дана, ослободи – кључни је позоришни материјал. То не значи да је позориште само по себи нужно политички чин. Позориште припада, у мом жаргону, процедури уметничке истине која је различита у својој суштини чак и у политичком поступку, чак и пре него што се изјасни, у датој ситуацији, о могућим везама између ове две процедуре, потребно је потврдити њихову разлику. Историја позоришта, између осталог, у својим снажним временима, у својим успонима стварања, ни на који начин се не подудара са политичком историјом. Врхунац позоришта у Француској, између Ришељеа и Луја XIV, подудара се са изградњом апсолутизма који практично елиминише сву слободну политику. Са друге стране, Француска револуција готово ништа није дала позоришту, осим једног романтичног немачког комада, Бихнерове *Данџонове смрти*... Такође ћемо наићи, што је очигледно, и на слагање: код Мејерхолда или код Брехта. Коначно, не постоји ни један општи закон о односима између политике и позоришта. Оно што постоји, то је стални интерес државе за позориште, што често поприма облик надгледања, једноставно јер се ту људи окупљају због слушања говора и дискусија можда неконтролисаних.

У "Рапсодији за позориште" ви кажете да се без проблема говори о јавном или народном позоришту, али да никоме никада није пало на памет да говори о домаћој кинематографији. Због чега?

То је због тога што позориште, као што сам то споменуо малопре, посебно у Француској, зависи од подстицаја, промоције, и од кредита различитих државних органа – и то није ништа ново! Данас, то поприма облик захтева за кредитима у новој влади, или у новој општини, на пример, али у античкој Грчкој позориште су директно и обавезно финансијски подржавали богати грађани, Луј XIV је директно пензионисао драматурге, Расин и Молијер били су дворјани, Наполеон је издао декрет о Француској комедији из Москве коју су његове трупе окупирале... Ова веза између позоришта

и власти, која је грешком помешана са интелектуалном везом између позоришта и политике, није идеолошка или субјективна, она је објективна, природна. Свакако је увек и било покушаја да се од тога побегне, на пример, док се стварало независно позориште, његова публика га је субвенционисала, али то је остало окружено одредбама власти. На крају крајева, позориште је институција која је у неким аспектима блиска образовању. Погледајте остатак живе везе између та два, групе средњошколаца или гимназијалаца који преплављују сале наших градова...

Ипак, ви се борите за враћање обавезног позоришта. Да ли је то опсесија?

Свакако! Баш као што је обавезно и образовање! Предлажем то чак и у *Рапсодији за позориште*, свако решење које би натерало људе да иду у позориште, користећи, по потреби, расподељену мешавину награде и казне. На пример, они који иду у позориште кад им одговара, платиће мање. Шалим се, наравно, али заиста подржавам принцип – лагане – обавезе. Ја се ослањам на конкретно искуство које ме заиста интересује. Десило ми се много пута да доведем у позориште људе који у њему никада нису били, а посебно раднике страног порекла, или младе људе који нису завршили школу. Они су били фасцинирани позориштем: они су стога били идеална публика, јер, све што су видели на сцени, за њих је имало стварну моћ. Изашли су из позоришта тражећи оно изванредно. Али, вративши се својим редовним животима, они се никада нису вратили у позориште. Зашто? Јер, поврх њихове радости, они су задржали осећај да то није за њих. Постоји унутар њих један елемент унутрашње друштвене дискриминације, једна врста принудног пристанка да је очигледно чудо њима забрањено. Заиста, без ове тајне цензуре, позоришна публика могла би бити готово цео свет, у то сам сигуран.



Разговарао > Владимир Кара-Мурза

Интервју: Александар Гњездилов

# Политика и позориште у Русији

Избор и превод с руског > Зоран Ђерић

Александар Гњездилов

У последње време, вести из позоришног живота све више подсећају на црне хронике. У позоришту и око њега има све више непријатељстава, чак и оружаних обрачуна. У вечерњим сатима 18. јануара 2013, испред свог дома нападнут је уметнички директор балета Бољшег театра, Сергеј Филин. Дана 19. јануара Кирил Серебреников је изнео податке о претњама које му упућује неименовани непријатељ позоришта “Гогољ” којим он управља. Све ово било је у контексту јубилеја Константина Станиславског, који је прослављен 19. јануара у његовој кући – МХАТ-у по имену А. П. Чехова. Из разговора “Политика и позориште у Русији, у години јубилеја Станиславског”, који је водио Владимир Кара-Мурза, уредник московског Радија “Свобода” (Слобода), са Александром Гњездиловом, редитељем, замеником председника огранка московске странке “Јаблоко” (Јабука), издвојили смо неколико индикативних фрагмената.

Александар Гњездилов (Александр Гнездилов, 1986, Москва), режирао је више запажених представа



у московским позориштима. Од 2009. је уметнички директор стваралачке групе “Гнездо” за коју је режирао, између осталих, комаде Островског, Тургењева и драму *Нейријашељ народа* Ибзена (2013). Године 2013. поставио је *Ошела* по истоименој Шекспировој трагедији, у Руском драмском позоришту. Радио је неколико представа у студентским позориштима. Од 2006. до 2009. био је редитељ и учесник пројекта Кабаре.doc. Радио је у позоришту Мајаковског. Паралелно са позоришном делатношћу, активан је и у политици.

Који су трендови у позоришном животу Москве и зашто је позориште толико исполитизовано?

Пре свега јер је политизација у нашим животима у последње време у целини порасла, људи су много више почели да се интересују за политику. Ми то видимо на улицама, на изборима, на интернету. У том смислу, видимо то и у позоришту. Поред тога, у позоришту се у последњих неколико година, чини ми се, појавила нова генерација која је, за разлику од претходне генерације, уморна од совјетског периода и директних политичких изјава. Претходна генерација је много времена била приморана на такве изјаве, као резултат такве перцепције времена је позоришна слобода као могућност – између осталог – да се буде слободан и од политике. Сада испада, укључујући и позоришне делатнике да, ако се не бавите политиком, политика почиње да вас ангажује и тако почиње да се појављује све више и више политичких, готово памфлетских представа, као што су *Берлусциушин* у Театре.doc, као и представе које можда нису директно политичке али се баве актуелним друштвеним питањима.

Да ли по Вашем мишљењу постоје поделе позоришта по неким странама барикаде: нека позоришта су више лојална Кремљу, а нека су у опозицији?

Ја, искрено, не видим позоришта лојална влади. Друге су поделе у позоришту – на она која искључују политички аспект из представе, као и на она која у представе укључују бављење политиком. То је питање

избора, као и све у уметности. Уметник, стварајући одређени производ, схвата шта му је важно и шта му није важно. На пример, изводи специјално екстремну ствар како би одмах довео ово питање до апсурда – не видимо скоро нигде у књижевности како овај или онај лик обавља природне потребе, јер то нема никакве везе са проблемима књижевности. Слично је и са политиком. Има оних којима није битно да ли овај лик иде или не иде на гласање, какав је његов став у односу на оно што се дешава у свету. Као резултат тога, они који постављају класично позориште не претендују на модерност или се баве репертоаром. Позориште у коме је немогуће у потпуности схватити који је век на двору, шта се дешава.

Један редитељ из Москве, нећу да помињем његово име, рекао ми је у разговору: “Кренуо сам у своје позориште, а око мене митинзи, узбуђење, интервентна полиција на улици. Рекао сам им: Пустите ме, ја идем у позориште, нисам на митингу. И пропуштају ме кроз зид, ја одем у позориште, спуштам завесе на све.” Спољни свет је одсечен, не постоји, постоје неке вечне вредности. Зашто су вечне вредности релевантне сада? Е, то је питање наслеђа Станиславског. Сви можемо да искажемо своју љубав према Станиславском, али ствар је у практичној примени онога што нам је он оставио. За мене лично, једна од најважнијих ствари у наслеђу Станиславског – тзв. доктрини, главни је циљ сваког појединачног учинка: шта је то што желим да кажем гледаоцима представе, зашто је то сада важно, јер се односи на оно што се дешава око нас, јер се односи на оно што се дешава у нашим животима. Као што је рекао велики Андреј Гончаров, чија је 95. годишњица прослављена почетком јануара 2013: каква порука иде у аудиторијум данас, зашто сам данас дошао на сцену. Говорили су ми моји учитељи: ово је оно због чега нисте спавали у последњих шест месеци? То је важан део оставштине Станиславског. Он је у некој врсти разговора са једним својим учеником рекао да не можете поставити представу без креативног набоја.



Јасно је да тај набој није увек политички – далеко од тога – то је истина. Али, с друге стране, сада, када смо се сви некако укључили у политику, у овом тренутку могу да се постављају представе које су у потпуности лишене политичке димензију, али је могуће – и требало би да буде могуће и друкчије позориште, политичко, а њега има у Москви.

Искључивање политичке димензије – то је такође политика. Како се односите према чињеници да су такви корифеји позоришта, као Генадиј Хазанов, Олег Табаков или Александар Каљагин, били повереници председника?

То је њихов грађански избор, верујем да они имају свако право да то раде. Друга ствар је да многи старији глумци које знам – а који су живели, нажалост, у совјетско време, које је било веома тешко, а ми то често заборављамо, живели су и у деведесетим. Као резултат тога, људи желе своју мирну старост. Они не желе промене, они нису баш заинтересовани за оно што се дешава ван, мало их интересују политички заговорници и судбина сирочади. Ми можемо да заузимамо другу позицију, али у исто време, када је реч о старима и веома заслужним људима, ја не могу да их кривим. Просто имају другачији став, ја не могу ту ништа да урадим...

Које бисте позоришне догађаје издвојили као највише друштвено значајне у протеклој години?

Позориште, по правилу, није друштвено значајно, јер је фокусирано на релативно мали број људи. Анкете показују да периодично иде у позориште само око 20% становника у великим градовима, а често и мање од 10%. Али, ипак, истакао бих низ веома успешних продукција које су се недавно појавиле код мојих колега – на пример, оно што чини Миндаугас Карбаускис у мом родном Позоришту Мајаковског. Представе *Таленџи и љубишељи* и *Господин Пунџила и његов слуџа Маџи*, несвесно су постале политички скандал, јер су почеле да се шире гласине да су били

забрањени постери којима су најављиване представе; име ове друге изазвало је асоцијацију званичника на Путина и Медведева. Затим представе Константина Богомолова. Једва чекам његову премијеру у Художественом театру под радним насловом *Дивље време*, то ће бити веома слободно тумачење Оскара Вајлда, по речима Богомолова. Генерално, број позоришних догађаја је доста велик, као и број кандидата за разне позоришне награде – све то је веома добро.

Стаљин је 20 година трпео Мејерхољда, пре погубљења није било других санкција, никакве цензуре...

Не слажем се са Вама. Већ 30-их Мејерхољд је суочен са цензуром и притисцима у бројним представама, као и одбацивањем у штампи. А знамо да је штампа писала да је власт неопходна. У том смислу, то је била велика прекретница када се из револуционарне уметности двадесетих, у којој је Мејерхољд био главни мејнстрим, прешло у тридесете, када је МХАТ усвојен као норма, а као резултат тога је умртвљење, не само лично – Мејерхољда и његовог позоришта, већ и реалистичке уметности уопште. Али у том смислу, пошто је реч о Мејерхољду, корисно је подсетити да је Мејерхољд, будући у снази после револуције, био за привремено затварање МХАТ-а, био је против својих креативних противника, оштро говорио, кажњавао их – а то се, нажалост, по њега, лоше завршило. Мислим да је ово важна лекција данас, када се неки од наших радикала жестоко противе репертоарском позоришту, противе се Станиславском, традиционалној уметности и радују се када, у том смислу, добију подршку владе. Али чини ми се да би се то на крају могло окренути против њих. Ово је веома опасна ствар – да покушате некога да жртвујете. Као и у супротном смеру, када наши традиционалисти позивају на бојкот Богомолова, као што је то брзоплето рекао један од уметника позоришта на Малој Броњи, ово је мач са две оштрице. Није потребно никоме ништа забрањивати и не треба помагати власти да предузме такве мисли у глави.

А да ли треба помагати позоришту које је, очигледно, у кризи, овај пут финансијској? Често видимо да се у програму представе наводи да су највеће финансијске институције спонзори појединих премијера.

То је глобална ситуација. Овде је позориште одраз онога што се дешава у друштву. Код нас се финансијска и економска олигархија развила, међутим, углавном су приватни олигарси заменили државне, именоване званичнике, али то ништа не мења. Тачно је да су спонзори додељени политичким странкама, спонзори су додељени медијима, потпуно исти систем продуцира филм: даваћемо новац само појединим великих филмским компанијама, а они ће даље дистрибуирати где ће тај новац отићи. Ми видимо резултат. Иста ствар се дешава у позоришту, говорио сам о грантовима за неколико великих позоришта, а постоје планови да се Театру нација препусти да финансира сва регионална позоришта, а Театар нација ће дистрибуирати ова средства на свој начин између регионалних позоришта. Такви механизми постављени су у 83. закону, који је, између осталог, био лош, и зато су га много критиковали у вези са образовањем, али ни за културу није превише добар.

По традицији, позориште у Русији, по правилу, више је од позоришта. Сада су таква времена, изгледа, ако већ нису стигла, онда се приближавају. Један наш слушалац је приметио да је позориште као огледало које се подноси лицу друштва и показује какво је оно. А огледало тачно одражава оно што јесте, веровали ми у то или не. Вратимо се још једном новцу. Новац је постао основа за све...

У великој мери се слажем са Вама. Постоји монструозна неморалност у оном што се дешава данас, себичност, нејединство у друштву, способност за издају и тако даље – то је истина, сведоци смо. Када смо разговарали о сервилности у позоришту, то је одраз сервилности у знатном делу друштва. И ја сам, у том смислу, песимиста, али с друге стране, видимо да овај процес

није без сукоба, да постоје људи који се супротстављају. Осам година сам прикупљао средства за продукцију Ибзена, годину и по су трајале пробе, док нисам остварио овај план до краја. А онда човек који поступа тако, постаје, на крају (као што стоји у називу представе), “непријатељ народа”. Он је непријатељ народа, не само власти већ и суштинског дела друштва које живи од различитих правила и почиње да га клевете.

Али, ипак, постоје такви људи, и врло је добро што постоје, и ми их видимо не само у позоришним представама. Људи који желе да искрено покажу оно што се дешава у земљи, којима је важно да кажу истину. У представи *Квиџ на квиџ* – коју је режирао мој учитељ Јуриј Јофе у Позоришту Мајаковског – имамо такву причу о човеку који је желео да постане власник, желео леп живот, гламур, а онда му се десило супротно.

У недостатку културе у Русији је могуће само позориште апсурда.

Хвала Богу, одсуство културе Русији још не прети. А друго, мислим да је веома важан задатак не ићи у апсурд, позориште мора покушати да адекватно пренесе оно што чини модерно друштво. Веома дуго времена у круговима драмских писаца и редитеља расправљало се о проблему јунака и проблему адекватног одражавања реалности деведесетих година, које су биле сувише брзе и врло необичне. А сада, чак и на адресу тзв. нове драме можемо да чујемо много критика, међутим, најмоћнији комади овог тренда почињу да ваљано одражавају оно што се дешава у нашем друштву. Постоје такви комади као *Пајани* Јаблонског, *Криза или Пир у доба куће* Всеволода Емелина, поједини комади браће Пресњаков, Максима Курочкина, Александра Железцова, желим да поменем многе који почињу да нас адекватно суочавају са огледалом, да ми ту видимо себе. И велики успех представе *Живош је добар*, у Театре.дос и у Центру драматургије, у режији Михаила Угарова и Марата Гацалова, по комаду Павла Пришко, где су адекватно показали стање нашег друштва,

иако је направљена жестоко и тиме изазива одбојност код многих гледалаца. Зато, ови облици савременог позоришта нису предвиђени за сале са хиљаду места.

Да ли мислите да све области савремене позоришне уметности сада имају прилику да се развију? Или је нешто неправедно одбачено у страну?

Чини ми се да, упркос честом помињању Станиславског, то може бити правац Станиславског у чистом облику, у свом практичном пуњењу, свакодневном, као догађај-ефикасна анализа, како доктрина о општем циљу, практична корист у раду је ретка у потпуности. Мислим да сам то урадио. Али, у ствари, све време сам постављао ово питање: да ли у потпуности пратим метод Станиславског, без обзира да ли га у потпуности сам користим, уместо да дам глумцу неку акцију, почињем да му показујем како. Да, понекад то и радим. Мислим да је то само тај правац. И у том смислу је често оно што се зове реалистичка уметност, традиционално руско психолошко позориште, које, као по правилу, кроји шаблон и празнину, уместо да да стварни садржај свог разумевања.

А људи говоре о верности традицији, о верности аутору, о тачности извођења, али ако дођете до њих, видећете велики број шаблона и видети, на пример, како глумци играју своје ликове 20–25 година старије. Ово више не прати аутора – да је то барем слободна интерпретација, када у *Галебу* лик Аркадине, уместо 40–45 има 60 година, или када Трепљев нема 25 година са својим проблемима и чињеницом да он не може да приушти да купи јакну, већ 40 – они су различити људи. У том нема ништа лоше, и сам сам за слободу тумачења. Само онда не би требало самог себе обмањивати и рећи да има оних који изврћу аутора, а да га само ја пратим. Свака изјава је већ интерпретација. Доступност занимљивих тумачења, храбрих или оних

која покушавају пажљиво да прочитају аутора, као што је *Цена* по Артуру Милеру, у Позоришту Мајаковског, у режији једног од патријарха позоришта, Леонида Хејфеца, са изузетним Ефимом Бајковским као Соломоном. Када се пажљиво одшрафи и изокрене аутор – то је опет интерпретација, извесна перцепција, то је лично мишљење. Лично присуство на сцени глумца, лично присуство на месту невидљивог редитеља који је умро у глумцима, опет како је говорио Станиславски – то је најскупље у позоришту, а то је добро када га има. А данас то није увек могуће срести.

Нажалост. Шта мислите да ли се одражавају на садашња позоришта друштвене промене које неминовно долазе у Русију?

Ако није забрањено силом, увек ће бити људи који ће томе тежити, увек ће бити оних који ће те промене унети у представу, и ја, у крајњој мери, управо то чиним. Знам да ћу то радити више политизовано, а мање политизовано то ће учинити Константин Богомолов, Јури Јофе, огроман број људи који раде у позориштима широм земље. И зато што живимо у својој земљи, ми је волимо, и ми у својој уметности, у оном што радимо, на овај или онај начин утичемо на питања људске егзистенције у специфичним условима који постоје око нас – и у ситуацији проблема са моралом и у ситуацији горчине, и у ситуацији сопственог интереса, а у ситуацији смо да се плашимо да будемо слаби, ми смо уплашени да волимо, ми смо уплашени да будемо отворени, бојимо се да будемо искрени. Сада такве ствари као интернет доследно уништавају отвореност, приморавају људе да се окују у ланце и сакрију иза оклопа. Ово је још једна тема која ме занима, која је важна за мене – способност човека да буде отворен и да се не боји.

Пише > Ана Легјерска

# Највећи скандали пољског позоришта

Превео с пољског > Зоран Ђерић

**Ч**име је изазивало позориште у доба комунизма, а шта вређа Пољаке данас? Ево неколико највећих уметничких и етичких скандала у пољском позоришту са политиком и религијом у позадини.

## Христ се вратио код Гротовског

Легенда о уметнику кога је проклела Црква прати више од четврт века редитеља Жежија Гротовског. Кардинал Стефан Вишињски – током чувене проповеди 1976. у цркви у Кракову, дигао је глас против творца Позоришта лабораторије, називајући његову представу *Apocalipsis cum figuris* “стварном свињаријом” која деморализује пољску нацију у рангу са пијанством. Шта је било тако шокантно за црквену хијерархију? Константи Пузина је на страницама часописа *Позоришће* напоменуо да је представа била догађај на светском нивоу:

“У *Apocalipsis* не постоји књижевни сценарио. Текст у читању је хаотична мрежа цитата из Библије, црквених песама, Достојевског, Елиота, Симон Вејл. Очигледно нису уопште повезани. Једва могу да се улове у том колажу неке нејасне линије веза, може да се схвати само да Симон-Петар, када оптужује, говори текстове

Великог инквизитора из *Браће Карамазових*, а Мрачни, када се брани, горко и жалосно, говори Елиотове стихове. Ови текстови уопште не формирају фабулу, имају помоћни карактер, као реквизит. Сценска poema Гротовског у потпуности је изграђена од глумачких активности и искустава, тек у њима се слуги нека фабула и проблематика представе. И једна и друга су нејасне, увијене, двосмислене. Овде владају правила поезије, а не прозе, правила удаљених значења, преклапања метафора, сталног смењивања слика, акције за акцијом, смисла за смислом. Евоцира библијске сцене и наговештава данашње руралне обичаје, симболе литургије и хулиганске пијанке, дендија из предграђа и Давида испред Арке.”

О Гротовском, који је у представи експериментисао са хришћанском традицијом и Јеванђељима, оштро се изјашњавала и пољска десница, видевши у чувеном уметнику шарлатана и богохулника.

У истој проповеди Примас је изнео свој став и о другој представи која је побудила различите емоције публике, реч је о *Белом браку* Тадеуша Ружевича, “одвратном спектаклу” који је за свог аутора био позоришни сан о сексу. Овај храбри, сексуално гласни ко-



Сцена из представе: **Golgota Picnic**, Фото: David Ruanofot

мад изазвао је реакције и много пре премијере, 1975. у Малом позоришту у Варшави, а затим у Вроцлаву. Етички скандал висио је у ваздуху. – Неко је очигледно кардиналу послао позоришни часопис *Дијалоџ*, да му учини услугу. У сваком случају, заједно са Гротовским кардинал ме је поменуо у Беседи, у краковској катедрали која је због људи који су тамо сахрањени дефинитивно постала магично место. Виспјањски тамо лежи. А последњи је Милош, зар не? – помиње Ружевич у *Савременом недељнику*.

Конфузију око представе изазвало је упозорење са црквене проповедаонице, што је на позоришну публику деловало као магнет, љубитељи позоришне умет-

ности из целе Пољске похрлили су у Вроцлав: упадали су кроз позоришна врата и прозоре, побијајући све рекорде. Ова прича важна је још због нечега. Довела је до још једног, јединственог случаја у историји комунистичке Пољске, када су црквени јерарси у тајним преговорима са комунистичким великодостојницима покушали Ружевичеву представу да забране цензуром. То се односило и на његов други комад *Умирање*, који је постављен на сцени Театра на Воли, а изазвао је оштре протесте припадника бивше АК (Армије Крајове, домаће војске). Разлог? Како објашњава Јануш Р. Ковалчик, аутор је добро познавао чињенице партизанског живота и показао их је без патриотског заноса:

“Ружевић је створио антиепос са антијунацима. О бесмислу рата и дехуманизацији коју он проузрокује. О узалудном жртвовању у име рестриктивног закона. Одговорност за ближњег. За његов бол, патњу и смрт. Желео је да зна зашто да се умре, и где је граница људске деградације.”

Због оштре реакције ратних ветерана после прве две инсценације ове Ружевићеве драме (Тадеуш Ломницки у Театру на Воли у Варшави, 1979. и Казимјеж Куц у Телевизијском позоришту, 1991), аутор је ретко давао дозволу за нове инсценације. Ово је још пошло за руком Јанушу Оприњском и Витолду Мазуркјевичу у позоришту у Лублину, 2003.

### Преци, Дејмека:

#### “Ух, вама све мирише на провокацију!”

Дана 30. јануара 1968. у Народном позоришту у Варшави било је последње, једанаесто извођење легендарне представе *Преци* у режији Казимјежа Дејмека са Густавом Холоубеком у главној улози, коју је власт скинула са репертоара као “антисовјетску”. Због укидања представе *Преци* покренути су студентски протести и догађаји познати као “мартовски” из 1968. године. Представу је са оштрим критикама дочекало и вођство Комунистичке партије Пољске. После прве четири вечери, Дејмек је обавештен да представа може да се игра само једном недељно, школарцима не сме да се прода више од 100 карата, по ценама без попушта, а редитељ мора да забележи реакције публике.

Потом је Дејмека хитно позвао Винцент Краски, шеф одељења за културу и рекао да је његова поставка Мицкјевичевих *Предака* “антируска, антисовјетска и религијанска”. Пољски комунистички вођа Владислав Гомулка спектакл је назвао “ножем у леђа пољско-совјетског пријатељства”. Последњи наступ који је одржан 30. јануара 1968. окупио је масу која је узвикивала “Независност без цензуре!”, “Хоћемо *Прејке!*”. После представе је формирана колона која је кренула према споменику Адама Мицкјевича у центру Варшаве скан-

дирајући “Слободна уметност! Слободно позориште!”. Полиција је ухапсила 35 грађана под оптужбом “ремећења јавног реда”.

Реакција на догађаје из марта 1968. било је постављање две драме Станислава Виспјањског – *Клејва* и *Судије* у режији Конрада Свинарског, једног од највећих у историји пољског позоришта. Као што је приметио проф. Гжегож Низјолек, у *dwutigodniku.com*, *Клејва* на сцени Народного Старог позоришта у Кракову изазвала је екстремне емоције. Визија нимало романтичног пољског села, где је руља каменовала девојку која је живела са свештеником, била је за многе превише шокантна, јер је прешла преко онога шта је било дозвољено у позоришту.

Театролог подсећа и на речи проф. Марте Фик: “Па кад коначно Млада – која више није човек, него полудела марионета, у спаљеној хаљини, с лицем које је умазано крвљу – пада погођена тешким каменом, кад престану муње и утихне престрашени (или можда специјално обучени), лавез булдога, а публика која нема у себи чак ни лице крајње статичног хора [...] и удари *главом о земљу* – када завеса заклони цело ово лудило – осећамо олакшање. Олакшање које је природна реакција на вишак доживљаја, као и презасићеност овим позориштем тако агресивним.”

На лош пријем код публике наишла је *Не-Божанстивена комедија*, а у почетку чак и *Ослобођење*, легендарна представа Старог позоришта у Кракову, коју је 1974. режирао Свинарски, а неколико година после његове трагичне смрти снимљена је за потребе телевизије (у режији Лацо Адамика и Агњешке Холанд). Свинарски је оптужен за антисемитизам итд.

### Прекинута представа

Деценијама касније, на тој истој народној сцени, у години посвећеној Конраду Свинарском, хрватски редитељ Оливер Фрљић, цењен широм Европе, који долази у Краков на позив Јана Клате, прекинуо је рад на *Не-Божанстивној комедији* Зигмунта Красињског. Седам

од осамнаест глумаца који су узети у поделу одбија да учествује у представи, објашњавајући да Фрљићева замисао нема никакве везе са текстом чувеног песника и славном поставком ове трагедије из 1965. у режији Конрада Свинарског.

После низа критичких “рецензија” у десничарским медијима још пре премијере, као и низа претњи и упозорења које су стигле на адресу позоришта, Јан Клата одлучио је да прекине даљи рад на представи, говорећи да је то условљено медијском паранојом око позоришта која спречава креативне активности. – Ми не желимо да садржај уметности буде узрок туче, насилног и агресивног понашања према ансамблу – објаснио је Клата. Фрљић је у интервјуу са Миладом Јендрисик, објављеном у *Савременом недељнику*, објаснио:

“Увек је било покушаја да ме зауставе, да не дозволе премијеру. Овај пут, притисци су били ефикасни. Жао ми је што се у Пољској десило нешто што није успело ни у Србији, ни у Босни, ни у Словенији и Хрватској. Ниједно друштво не жели и не воли да се суочи са проблемима. Пољска није изузетак. Није реч само о избору теме, већ и о уметничком језику који је у стању да додирују осетљиве тачке. Сви коментари о ниском нивоу представе *Осџаци* произлазе из неразумевања позоришта које заговарам. (...)”

### Подухвати Јана Клате. Наставак

Прекид проба *Не-Божанствене комедије* није био прва организована десничарска кампања усмерена против краковских стваралаца. Претходно је звиждуцима и узвицима “срамота!” агресивна група гледалаца прекинула извођење представе *У Дамаск*, шведског аутора Аугуста Стриндберга, у режији Јана Клате, такође у Старом театру. Након секса на сцени (обучени глумци имитирали су сексуални однос и “копулацију Глобиша са сценографијом”), неко се продерао: “Глобиш! Стиди се!”, као и: “Срамота, ово је национални театар”. Глумце су обасули увредама, а једну глуми-

ца назвали “проститутком”, док је композитор добио епитет да му је музика “сатанска”.

Јан Клата је у интервјуу за новине (*Gazeta Wyborcza*) прокоментарисао: “Неугодно сам затечен грубим понашањем групе гледалаца који су себе прогласили бранитељима високе културе. Посебно ми је жао што су вређали глумце. Ако се неко сматра интелигенцијом Кракова, а није у стању да разликује глумца од улоге коју он игра, то значи да није спреман да прими културу. Плашим се шта би се десило да се на улицама Кракова појави Ентони Хопкинс, вероватно би га линчовали због улоге Ханибала Лектора.”

### Macabra Dolorosa или управљање страхом

Године 2013. позориште је брзо реаговало на шокантну причу о чедоморству у Сосновјецу. У Новом позоришту у Кракову настала је представа инспирисана “Мајком Магдом”, *Macabra Dolorosa*, музички шоу помешан са текстовима из *Megeje*, писама Магде Гебелс и материјала који се односе на познате случајеве чедоморства. У форми надреалног спектакла и ДАДА ревије из прве половине двадесетог века, немачког кабарета ноар, редитељ Павел Шарек и његови глумци говорили су о насиљу, лудилу и паду човека у његовој најинтимнијој и органској сфери – родитељству; о жени/мајци – у контексту тоталитарне идеологије, болести и депресије. На реакцију публике и оптужбе за “плес на гробу детета у ритму Мансона” на рачун трагедије, није се дуго чекало.

Како је на то реаговао редитељ? Поводом изрицања казне Катарини В. од 25 година затвора, припремио је за публику промотивну понуду – улазнице по цени од 25 злота. У интервјуу за портал *natemat.pl* објаснио је: “Прича о Катарини В. била је подстицај за акцију, инспирација, не једина, додуше веома важна, јер садржи за нас интересантан елеменат – улогу медија у хистерији и креацији икона поп културе, када је протагониста жена осумњичена за убиство свог детета. Врло сличан случају Рите Горгонове, тридесетих,

Сцена из представе: **У Дамаск**, Фото: Magda Hueckel



који је такође проживела цела Пољска (...). Реакција ме не изненађује, јер ово питање је изузетно друштвено осетљиво. Критика ове врсте је део интеракције са гледаоцем, тако да је добро што указује смисао полемикама и покретању овакве теме у позоришту.”

### **Осмица у цркви**

Вратимо се у дане комунизма и ванредног стања, када је црква нудила заштиту уметницима и гарантовала креативну слободу. По избијању ванредног стања, Познањско позориште осмог дана, водеће пољско алтер-

нативно позориште 70-их, изложено је малтретирању. Власт му је од 1982. до 1984. онемогућила да учествује на фестивалима у иностранству, у Италији, Шпанији, Данској, Шведској и Швајцарској. Године 1984, Министарство културе и уметности, а онда и влада града Познања укинули су им финансирање, одузели салу и забранили наступе. У то време позориште је играло углавном у црквама. Елизабета Моравјец писала је у недељнику *Солидарноси*:

“Те године – између 1981. и 1985. године – стављајући пред њега наредну препреку – забрану званичних наступа – Позориште осмог дана које је до тада



играло углавном за малобројну студентско-интелектуалну публику – постало је истински народни театар који су масовно ишли да гледају у свим црквама у Пољској – у Кракову и Бјалистоку, у Лођу и Лублину, у Вроцлаву и Швиднику.”

## Смоленска завера Леха Рачака

Четири године после катастрофе председничког авиона у Смоленску, Лех Рачак, један од оснивача поменутог Познањске “Осмице”, покренуо је радионицу са овом друштвено и политички актуелном темом. Рачак се ругао теорији атентата, сензационалистичким извештајима о траговима ТНТ у олупини, бранитељима крста на Краковском преграђу и истрази стручњака Антонија Мацјеревича. Десничарски медији громогласно су оптужили Рачака да “пљује” на сећања на жртве катастрофе.

Деведесетоминутни спектакл неколико недеља је изазивао огорчење, протесте, између осталих испред клуба Минога, где су играли глумци. У интервјуу недељнику *Њузвик* редитељ се сећа: “Добијао сам мејлове у којима су ми претили батинама у мрачној улици, али никада нисам узео у обзир опцију да откажем представу! (...) После марта “68, схватио сам да, када човек жели да разговара о томе шта је најважније у животу, не може се претварати да не постоји политика, да нема социјалних питања.”

Рачак је такође стао у одбрану отказане представе *Пикник на Голіоџи*, Родрига Гарсије: саопштио је да ће се у време када је било заказано извођење представе састати са пријатељима у дворцу, на црној кафи. – То ће бити симболичан погреб представе до које није дошло – објашњава редитеља у интервјуу дневним новинама.

## У одбрану Голготе

Играћемо *Пикник на Голіоџи*, макар и у гаражи! – апеловали су корисници интернета, људи културе, уметници и активисти који нису прихватили одлуку

отказивања једне од најважнијих представа на Познањској Малти. Дана 27. јуна 2014, протести, читања, концерти у одбрану представе одржаће се у десетинама позоришта широм земље.

Требало је то да буде врхунац позоришног фестивала Малта 2014. Чувена представа, у режији Родрига Гарсије из Аргентине, која је приказана у многим земљама, свуда међу гледаоцима ослобађајући емоције, од одушевљења и прочишћења после беса. Само је у Познању представа отказана због противљења црквене хијерархије и претњи из католичких кругова. Разлог? Врећа религиозна осећања, изазвана постављањем хришћанске иконографије – од Франциска Гоје до Рубенса – са голотињом и пикником, који је, како је објаснио аутор, у представи и последња вечера савременика.

Правдајући је забринутошћу за безбедност гледалаца, уметника и фестивалског особља, донета је одлука да се откаже *Пикник на Голіоџи*, што је покренуло олују. На он лајн форумима и друштвеним сајтовима настао је метеж. – Извешћемо спектакл макар и у башти, у гаражи или у пространом дневном боравку! На месту где слободу изражавања неће ограничити град или надбискупи. У простору где ће једина претња манифестацији бити агресија у правном смислу. Јер имамо право! – написали су аутори профила на фејсбук “Изведимо *Пикник на Голіоџи*”.

За само неколико сати, спремност да учествују у акцији изразило је скоро хиљаду људи. Чак пет пута више Грађана културе потписали су апел председнику Брониславу Коморовском. – Без слободне културе нема слободне земље – стоји у писму које су потписали истакнути представници света културе, уметности и медија.



Пише > Јелена Перић

# Историјска димензија односа политичке драме и позоришта

(политичка драма и позориште у светском и европском контексту)

У античком периоду политички и “друштвени” живот били су једно. Све је било политика, јер “друштво” није постојало. Данас, у свом модерном облику, политика је одвојена од друштва и у држави заузима релативно самостално место. Политика која је некада била сав делатни живот, данас је само један вид делатног живота.

Реч “политика” потиче од грчке речи “polis” (град-држава), а одатле је изведена реч “politeia”, која би у преводу значила “општа ствар свих грађана полиса”. Током V века, полис се у Атини изједначавао са позориштем. Позориште је било полис, а полис је означavaо демократију. Али, ко жели да разуме политичко позориште Грка, мора припазити да не идеализује полис (античку демократију). Политичко позориште V века било је критичко позориште и оно као такво није могло да прихвати ни полис, а ни демократију какви су у то доба остварени. То је било позориште трагичара, не само Есхила већ и Софокла и Еурипида, али и комедиографа Аристофана.

Политичко позориште Грка није прихватало попство. Есхилови *Персијанци* били су позоришни протест против тога. Тужба и оптужба биле су уперене против

победника, против политике Есхилове властите земље. Намера Грчке била је да се баци у наручје истог империјализма који је и Персијанце довео до уништења. На структури којом је грађена ова трагедија може се увидети како се Есхил трудио да публику, која је у већини одобравала ту политику, увери у њену бесмисленост. Радњу свог комада сместио је у главни град поражених не би ли ратне невоље и последице пустошења и пораза предочио онима који су са своје стране наумили да зарате са светом, из похлепе за влашћу и лакомости за добитком. Не само да је критички текст, ова Есхилова трагедија је и најстарији текст који поседујемо, такав какав се приказивао и какав се и данас приказује. Њиме и почиње светска историја политичког позоришта.

Насупрот мишљењу да је политичко позориште изум нашег времена, стоји тврдња да политичко позориште има своју историју. Приказујући *Оресџију*, Есхил је први пут у историји позоришта на позорници приказао однос моћи и насиља.

*Оресџију* је написао не за вечност, већ за горућу садашњост, тј. за своје савременике, и тиме још једном потврдио да је политичко позориште критичко позориште. Есхил ни једном речју није дирнуо у странку

конзервативаца који су као свој инструмент моћи злоупотребили врховни суд. Стихом о страху од неправде, Есхил је изразио опомену и упутио је владарима, указујући на то да се чувају злоупотребе моћи насиљем. Одговор на његову критику која је схваћена као провокација било је прогонство. Демократски предзнак друштва није увек био и гаранција слободног деловања; и Есхил је, као и Еурипид, умро у изгнанству.

Нико није могао да очекује да ће трагедија која обрађује мит о Атридима завршити на атинским просторима. Политичари који су седели у првим редовима, као министри или војна лица, морали су да слушају оно што никако нису желели да чују. “Да је убица мајке, Орест, очекивао ослобођење од кривице у Делфима, било је познато; али, Есхилова је измишљотина да бог који је наредио тај чин убици, није кадар збрисати злочин; за то је могао бити надлежан само полис, и то само тај полис у којем се остварила идеја демократије.”<sup>1)</sup>

*Оресџија* је политичка драма у најплеменитијем смислу те речи. Њоме је Есхил обележио улазак човечанства у нову фазу развика. Човек је постао слободан и своју слободу употребио је на то да заједничком вољом ка добру створи друштвени поредак којем ће се појединац подвргнути без штете по своју слободу. Тај поредак је држава. У свом делу Есхил објављује основна начела политичке мудрости која треба да служи као основа унутрашњег политичког живота. Он одбацује насилну тиранију и аристократску олигархију и у својој трагедији приказује необуздане страсти човека појединца у судару са идејом државе која захтева њихово обуздавање и уобличавање ради одржавања и унапређења људске заједнице. “Био је то највећи тренутак у историји политичког позоришта Грка, када се први човек позоришта дрзнуо првом човеку полиса да прикаже комад у којем је позориште заступнички преузело улогу обесправљене инстанце у полису.”<sup>2)</sup>

1) Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989, str. 46.

2) Исто, 50.



Сцена из представе: **Macabra Dolorosa**, Фото: Александра Бурска

Излажући бруталност на позорници, Есхил је својим делима желео да изазове одвратност према ропству, али не према ропству као таквом, већ одвратност према поробљавању, тачније према методи поробљавања.

Грци су сматрали да је сила нема, и да се као начин опхођења налази испод нивоа политике, те да се примена насиља као у суштини неполитичког средства односила на “робове” и варваре. Робови су били лишени говора, њихова реч није имала политичку ваљаност, а бити у полису и деловати у њему значило је разговором и договором уређивати све заједничке послове и то без употребе принуде и насиља. Када се све то има у виду, химна слободи заиста звучи фатално ако је слободнима допуштено да поседују неслободне и да тргују људима као једном врстом робе.

Питање које из свега тога проистиче јесте како се, и да ли се политичко позориште V века пре нове ере разрачунало са легализованим насиљем над људима свог полиса? По свему судећи није, јер једног од највећих критичара ропства, Сократа, демократски суд осудио је на смрт, а Есхила, како је већ у тексту и наведено,

прогнао из земље. Та пракса је трајна историјска категорија. Сократова кривица огледала се у томе што је упућивао младе на филозофску критику полиса, његових институција и поступака. Иако су у питању векови који раздвајају античку Грчку од савременог друштва, нема битне разлике у односу власти према поданицима. Оно што су тенкови учинили у Прагу 1968. године је врло стара метода. Њоме се Атина служила у непрекидном низу терористичких мера. Примена манипулације, терора, у начелу остају исти. Напредак технике и психологије омогућио је истанчавање метода, али у суштини мучење остаје мучење, убијање убијање, а ропство ропство. Иронично је али, нажалост, истинито мишљење да је робовима у Атини вероватно било боље него заточеницима у логорима XX века.

Вечна је тема моћи и насиља. То је тема и *Анџијоне* и *Ричарда III* али и Михаиловићевих *Тикава* односно *Скуљача*. Моћ као насиље, насиље које се често врши у име већине. Према Томасу Хобсу “највећа људска моћ је моћ државе. Суштина државне власти не састоји се у уму или разборитости већ у заповедању и вољи.”<sup>3)</sup>

С обзиром на то да се моћ испољава у односу вођа и вођених, управљача и оних којима се управља, код неких теоретичара постоји склоност да моћ одређују као психолошки однос између онога ко је врши и онога над којим се врши. Сила се може интерпретирати као посезање, као прекорачење границе, упад оних који имају моћ и управљају државом у сферу којој би заштиту морали да гарантују законима “политеја или рес публице”.

Постоји појединац који влада, означен као монарх, тиранин или диктатор и постоји група коју су стари Грци називали олигархија, а која би се у савременом друштву друге половине XX века могла подвести под појам централног комитета. У размишљања о држави, власти, идеологији и култури, уплела се једна стара, не баш прикладна реч. Платон у *Законима* помиње, и

3) Томас Хобс у: Љубомир Тадић, *Наука о полицији*, Завод за уџбенике, Службени гласник, Београд 2007, стр. 89.

жестоко осуђује “театрократију”, реч која би могла да значи “владавину гледаоца”, и да се по смислу учини сродна речи демократија. Платон је први који је захтевао забрану позоришта јер оно квари државу, али не само да је захтевао забрану театра, он је и аутор првог озбиљног теоријског списка везаног за цензуру.

У другој и трећој књизи своје *Државе*, Платон истиче следеће: “Да се пева да бог није узрок свега, већ само оног што је добро,”<sup>4)</sup> да о приликама на оном свету (песници) не говоре ружно, већ похвално и да се млади више боје ропства од смрти”<sup>5)</sup>. По Платону, подражавање је “само играчка и никаква озбиљна ствар, и дозвољено је само чуварима државе оно што им доликује: храброст, одважност, честитост, богобојажљивост и слобода”<sup>6)</sup>.

Позориште, комуницирајући директно са публиком, даје посебну тежину изговореној речи, удара на стубове друштва или их ставља под знак питања. Религија, митови, државници и државно уређење, породица, мане, пороци и званично прокламоване врлине; на сцени нико није поштеђен. Јавља се страх тирана од мањине која нарушава покорну обамрлост већине. Идеологија погубно зазира од мисли, неуморно прогони znalце, непомирљиво мрзи духовност елите. Истина која се тиче многих, по могућности већине, друштвена је истина, и то је она у историји политичког позоришта увек и била.

Политичко позориште успоставља ситуације збивања које су важне многима, и показује могуће начине понашања у тим ситуацијама, показујући их критички и апелујући на критику; на критику гледалаца.

Да би постало политичко, позориште је тражило и тражи заједничке црте стварног живота и сопственог уметничког постојања. Настоји да својим сценско-естетским бићем изражава егзистенцијалне моменте

4) Према: Александар Новаковић, *Како је Тишо разбијао “Тикве”*, Народна књига, Београд 2005, стр. 5.

5) Исто, 5.

6) Исто, 7.

човековог актуелног питања. Као што је политика била и остала објекат позоришта, његова тема, тако је и позориште било и јесте облик политике.

Политика је важна и у свако доба неодложива тема позоришта, али је исто тако и само једно од подручја људске егзистенције. “Софоклово и Еурипидово политичко позориште показивало је пресудну складност, пре свега у протесту против средстава која циљ наводно посвећује. Софоклово политичко позориште постало је заговорник људског достојанства у име ‘неписаних закона’.”<sup>7)</sup>

Над човеком је хиљадама година лебдела ужасна сила божанства, бога и богова. Био је притиснут неразумевашем и страхом пред појавама и предметима природе, као и друштвено-економским и политичким питањима. Аристотел је човека одредио као “политичко биће” или биће које мора да живи у заједници, јер није ни бог ни звер. Оно што човека чини политичким бићем је његова способност да делује, способност која га оспособљава да се удружи са себи једнакима и да са њима ради на заједничкој ствари и себи поставља циљеве. У доминантном делу нашег друштва човек се ослободио силе божанства, али је над главама остала да лебди друга сила, наизглед такође вечна и исто тако сурова, сила означена појмом држава. “Апстрактни појам ‘држава’ исто тако је небулозан и стога опасан као и апстрактни појам ‘моћ’, јер оба постулирају идеологије које застиру темељни однос. Свако управљање које има моћ, свака држава која се служи државном влашћу, поверени су управљачима као инструмент.”<sup>8)</sup> Политику на позорници чине и проживљавају људи, особе, чија веродостојност зависи од њихове противуречности. Из овог става следи да политика на сцени може постати веродостојна само онда када се њено постојање и деловање показује у противуречности живота.

7) Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989, str. 57, 59.

8) Исто, 12.

У Шекспирово доба политика се уопштено разумевала више лично, а мање идеолошки него данас. Када је Шекспир дошао у Лондон, доживео је на позорници борбу за реформу цркве, а када је почео да пише позоришне комаде био је свестан да ће рукописи морати да прођу цензуру. Двадесет шест година након његове смрти, пуританска влада је 1642. у Енглеској забранила позориште. Сви ови подаци само додатно иду у прилог тези да је позориште у свакој епохи најлазило на забране и осуде, поготово политичко позориште. Шекспирово позориште показивало је какво је управљање светом, његовим светом тј. светом његових гледалаца, његових савременика.

Он је откривао трикове власти, тајна и јавна средства силе и методе угњетавања којима су владари учвршћивали своју власт. Без обзира да ли су се његови комади одигравали у Риму, Венецији, Данској, његов свет је конкретан и увек је то Енглеска. Власт у Шекспировим комадима није била апстракција, већ пракса моћника. “Не постоји ни један Шекспиров комад у којем би политика тако потпуно изостала, као што се то могло десити у каснијој историји позоришта.”<sup>9)</sup>

Фазе у Шекспировом политичком позоришту није одређивала актуелност, већ размишљање о свему ономе што је политичко позориште стално и искључиво износило на позорницу. Узроци и последице, скривене намере, закулисне радње. Мотив Ореста, тема старе трагедије освете, јесте мотив који покреће Хамлета. Трагедија освете јесте једноставна трагичка структура, и као друге најједноставније структуре може да буде веома моћна, а често је као средишња тема задржана и у најсложенијим трагедијама. Тема *Хамлета* је да не прихвати свет такав какав јесте, подао и зао, већ да пружи отпор јавној неправди и свргне злочинца који је на власти. Када се тако посматра, стиче се оправдани утисак да је и *Хамлеи* политичко позорје. Хамлет пропада због своје одбојности према насиљу. Он је интелектуалац, неспособан да делује политички, јер није

9) Исто, 151.



Сцена из представе: **Macabra Dolorosa**, Фото: Александра Бурска

способан да чини “оно нужно”. Верује да је предубоко прозрео и људе и стварност; рацио постаје његов политички партнер. “Шекспир не исказује своје мишљење о ‘најбољем облику државе’; он приказује налазе; налаз о ‘превртљивости’ пука повлачи се кроз све његове комаде; али, било би погрешно из тога закључити да је он био за монархију или за великаше; ниједан драматичар није краљеве и моћнике раскринкао тако немилосрдно као он.”<sup>10)</sup>

Сви Шекспирови комади показују да се свет мора променити, да није добар и да је неопходно поправити га. Незадовољство светом био је узрок и Хамлетове меланхолије, те је стога и смрт за њега била срећа коју није због својих скрупула, а ни због налога постигао самоубиством. Хамлет је био натеран на акцију, а с друге стране спречен да дела и у дилеми да ли да убије или не. Исто као и Хамлет пропада и Брут; претерани праведник. За разлику од Хамлета он је премало свестан стварности, премало познаје људе. Он убија зарад репутације и праведност постаје његов политички партнер.

.....  
10) Исто, 172.

Од Ореста до Хамлета, од Медеје до Макбета, суштинска борба је борба индивидуе која покушава да оствари своје “право” место у друштву. Код политичке трагедије треба разумети политику као целокупно кретање историје, историје као дијалектичког односа људских скупина и њихових супротних интереса.

Тек крајем XIX века, са обновом интересовања за драму као значајан књижевни род, и са разноврсним струјањима и трагањима ка новој драми која се тада назире, историјска драма почиње да доживљава значајне трансформације. Све до тада, током готово целокупног XIX века, на театар се гледало као на нешто превазиђено, будући да је у питању колективна уметност, у оквиру религије или политике. Позитивизам је истицао безразложност позоришта, јер оно више није било везано за религијски ритуал, нити је имало улогу политичке трибине као у време револуције. Ера социјално ангажованог позоришта, и настојања да се сценска реалност што више приближи свакодневnoj реалности, започиње с натурализмом. До суштинске измене долази у пишевом односу према историји, према прошлости, према друштвеном поретку, а нарочито према појму власти. Новија историјска драма која је заснована на измењеном виђењу историје више се није писала да би славила прошлост једног народа. Њен циљ је све више постајао подстицање на политичко размишљање у конкретним политичким ситуацијама. Историјска драма захтевала је да у примаоцима драмског дела постоји побуђено интересовање за преиспитивање прошлости, потреба да се национална или општа историја поново сагледају и доведу у извесну везу са тренутком у коме дата драма настаје.

Позориште има своју социолошку димензију и изнова се схвата као уметност која је намењена заједници, чија је основна улога обједињавање, колективно примање уметничког чина, а дејство далекосежно с тенденцијом да превазиђе границе чисто уметничког доживљаја.

Бројна истраживања о односу историје и књижевности уопште, а посебно многобројни написи о

политичком позоришту, као и написи о односу књижевности и политике, могу да баце бољу светлост на жанр историјске драме и открију нове аспекте њених значења у појединим друштвеним и културним срединама. У правој историјској драми, за разлику од оне која историју користи само као костим, веза са реалношћу остварује се у великој мери уз помоћ политичког садржаја овог драмског жанра.

Истовремено се подразумева политички тренутак у прошлости, и садашњости, као реални историјски факат и политичка идеја која га испуњава или којом се тумачи. Политизација маса почела је у XIX веку, а у XX је досегла неслућене размере. Никада до тада није се дискутовало о политици тако страствено, револуционарно, тако универзално и филозофски. Размишљања и теорије о политици дали су резултате који сежу све до данас. Критика, иронија и потреба ревалоризације догађаја и ликова били су производ пишчеве потребе да активно учествује у друштвеном животу средине у којој живи и да утиче на њено јавно мњење.

Готово истовремено, у необјашњивој коинциденцији, без заједничких узора аутора, настала су ремек-дела политичког позоришта; Бихнерова *Даншона смрт* и Гогољев *Ревизор*. Никада нико пре Гогоља није са толиком оштрином осликао савремени живот Русије. Очекивало се да ће представа бити забрањена али она је, напротив, постала сензација и у Петрограду и нешто касније у Москви. Сатира је била погодна као средство за лечење свих оних мана које прикривене “плаштом притворности” у потаји подривају друштвени организам. Гогољ је желео да раскринка јавно ништавило, обичност и беспошtedну корупцију. Политичко у његовом делу управо је у томе што друштво о коме пише тако живи, и да власт на тај начин тако влада. У *Ревизору* је изграђен театар политичког раскринкавања путем аристофанског метода; методом повећавања, изобличавања, хиперболике стварног.

Човек на позорници има значење друштвене функције. У средишту није његов однос према самој себи, нити његов однос према богу, већ његов однос према

друштву. Где год да се појави, заједно са њим појављује се и његова класа или његов друштвени слој. Где год да дође у конфликт, морални, душевни или нагонски, он долази у конфликт са друштвом. Антика је у средиште стављала човеков однос према судбини, средњи век однос према богу, рационализам однос према природи, а романтизам однос према силама осећања. Доба у којем су се на дневном реду нашли међусобни односи у самој друштву, преиспитивање свих друштвених вредности, преслијавање целог друштва, не може да сагледа човека на други начин сем на основу његовог односа према друштву и друштвеним проблемима његовог времена тј. као политичко биће.

У својој књизи *Повијести политичког казалишта*, Мелхингер истиче да је пре и сам сматрао како садашњост у позоришту почиње 1910. године, с почетком опште уметничке револуције. “Данас, барем у вези са овим положајем кроз историју политичког позоришта, склон сам следити Брехта и видети почетак садашњости двадесет година раније, 1890, кад је генерација ‘модерне’ ступила у борбу против подмитљивог позоришта свог доба.”<sup>11)</sup> По прилици од тог времена на позорници опет постоји оно што је дуго било ускраћено: критика, друштвена и социјална. Ибзен, који је до тада само бојажљиво извођен, постао је водећи драматичар. Његова дела приказивала су случајеве којима би раскринкали животну лаж на коју су гњиле конвенције силите грађанина тога друштва.

Недоговорени покрети истих усмерења ка будућности почињу да се региструју у средиштима позоришног живота, у Паризу, Берлину, Бечу, Лондону, а нешто касније и у Москви. Брехт је готово искључиво писао политичке драме и по томе је упоредив с Есхилом и Корнејом. Веровао је да катарза емоција оставља публику самозадовољном. Уместо тога желео је да публика искористи своју критичку моћ и да препозна зло у друштву, и да то друштво промени. Своје представе описивао је као “колективне политичке састанке” у

11) Исто, 359.

којима учествује и публика. Одбацивао је елитистичко виђење политике по којем високи политичари издају уредбе за управљање масама. Користећи технику “исторификације” веровао је да ће публика успети да одржи критичку дистанцу према догађајима и да ће препознати паралеле са социјалним проблемима у савременом времену.

Политика која је сложена појава, која има свој идејни и свој делатни лик и која је од самог почетка била присутна у жанру историјске драме, постала је битан елемент новије варијанте жанра; њен духовни покретач, а често и њена суштина којој историја служи само као погодан оквир. Историјска драма се временом скоро сасвим претопила у нову форму, у политичко позориште. Израставши из историјске драме, политичко позориште преузело је читав низ њених методолошких поступака и централних интересовања, али је унело и низ важних измена у њену структуру и идеолошку бит, тако да јој је постало и наследник и супарник. За политичку драму и позориште карактеристично је да све више губи потребу и жељу да буде подршка поретку у било ком виду.

Оно се претвара у оштрог критичара власти као неминовног врела репресије и неправде којој би требало пронаћи други облик, друго решење, с циљем да све више подстакне на политичко размишљање у конкретним политичким ситуацијама, а повремено и да прерасте у позив на јасно дефинисану политичку акцију. Политичка драма и позориште демаскирају стварност каква постоји или је постојала и, осим политичког, има и широку лепезу других аспеката, почев од поетског преко антрополошког, до метафизичког, што се каткад види и из неке појединачне представе, а постаје очигледније када тај позоришни корпус посматрамо у целини. Оно не сме послужити ни једном сну, већ је дужно да са позиције разума критикује утопију и да нас опомиње шта се догађа када се сан о коначном решењу у историји остварује средствима тоталитарне државе.

Политичко позориште није подложно ни властима, ни владајућем јавном мишљењу. Оно може бити

опозицијско и револуционарно. Политика на позорници није веродостојна ако служи величању или макар намерама владајућег система. У зависности од тога колико се политичка идеја усаглашава са захтевима структуре драмског дела и са потребама публике којој је ово намењено, дати спој може да постигне већи или мањи успех, али исто тако може бити и узрок неуспеха на сцени приликом извођења. У политичком позоришту, главни јунак, нарочито онај позитивни са којим се идентификује гледалац, не може бити носилац власти, већ само онај који ту власт доводи у питање. Пуно светло ауторове психолошке анализе и његова подршка, упућени су онима који су против власти, а не онима који ту власт носе. Поступци ликова или догађаји у драми деле се на на оне који иду у корист “наших”, и на оне друге. За прве се траже оправдања уколико их је тешко уклопити у етичке норме, а други се представљају у најнеповољнијем светлу.

У средишту политичког позоришта увек је људска судбина, а политика постаје нека врста модерне судбине. Настоји се да се покаже појединац или људска група. Јунаци су изнутра изморени, сломљени историјом. Трагедија је, у политичком позоришту, обично повезана са револуционарним активизмом и непосредна је последица човековог суочавања с непријатељском реифицираном историјом. Она позива људе да се поистовете час са овим, час са оним ликом, и да једну ситуацију сагледавају из разних углова, при том размишљајући о вредностима сваке од њих. Наведени да доводимо у питање оно што у обичном животу узимамо здраво за готово, ми постајемо критичкији, скептичнији, али и човечнији.

С тим у вези долази се до закључка да се људска судбина може препознати, доживети и разумети само према историјској позадини епохе, једино из перспективе доба коме припада. Заправо, она показује да је за многе од нас судбина ништа друго до опклада са политиком, са историјом. Могуће је да се радња одиграва и на личном и на историјском плану, и да нас јунак привуче и својим карактером, и својом историјском



мисијом. Степен и начин јунаковог изражавања политичке идеје или улоге те идеје у животу заједнице, примарни су елементи новије историјске драме.

Код аутора ове драмске врсте избор теме подразумева жељу да се искаже нешто што је релевантно за тренутак у коме се драма пише, премијерно изводи или обнавља. Историја, као виђење прошлости, као процес, као скуп чињеница, уобличава извесну политичку мисију, и зато је предмет коме су и радња и личности и речи начин да се открију значења те мисли, и да се преко аналогичности у догађајима и проблемима утврди веза између прошлости и садашњости. Често, вођен интимним или идеолошким разлозима, аутор може да покуша да дође до онога што он лично сматра правом истином, оном истином коју званична историја због извесних научних или идеолошких опредељења нетачно тумачи или скрива. Разбијање заблуде о прошлости и покушај деловања на историјску свест публике такође постоји као могућност којом аутор може да се послужи као суштином заплета. За настајање, а још више за рецепцију драме која полази од таквог виђења историје потребно је да постоји и одговарајуће расположење у публици. Зато је драма, не као текст за читање, већ искључиво као представа за бројну публику, погоднија за остварење намере. Речи су, као што каже Брис Парен, “набијени пиштољи”<sup>12)</sup>. Када глумац изговара драмски текст, он пуца, и зато друштво много лакше подноси написану реч на хартији, него изговорену реч на сцени. Гледалац од те речи не очекује да наслика душевно стање, већ да ангажује. Реч у позоришту, било заклетва, залог, морални суд или одбијање права треба да буде елоквенција или средство да се оствари намера. Намера је драме да ангажује, а упарво је то оно што позориште и драма могу, а остале уметничке форме не. Позориште представља чин и не може представити ништа друго. Других слика осим слике чина у позоришту нема, и ако желимо да сазнамо шта је позориште, треба да се запитамо шта је чин.

12) Жан-Пол Сартр, “Шта је књижевност”, Нолит, Београд 1984, стр. 29.

Делати, што је управо и предмет позоришта, значи мењати свет, а мењајући свет, нужно се и сами мењати. Једино је драма у стању да човека и његове поступке стави у оквире у којима они добијају свој најдубљи смисао, праву вредност и највиши значај. Због тога се драми и окрећу увек и једино они којима се чини да имају да кажу нешто пресудно и спасоносно за човека. Још је Аристотел записао да се у позоришту ствари предочавају делањем, а не приповедањем. И сама реч која личностима стоји на располагању је чин, и један од начина да се дела. “Драма је медијум у коме аутор отеловљује одређену суму и одређену врсту свог искуства. Она је увек контролисани резултат једне намере, која може да буде најразличитије врсте.”<sup>13)</sup>

Свим делима уметности није намера да сруше једно и успоставе друго друштвено уређење, нити да докажу супремацију духовног над физичким светом. Позориште има право да се уплиће у политику, али не и политика у позориште. Позориште је склониште, али и место побуне, и свако позориште које нема чисто забавни карактер на неки начин може се сматрати политизованим. “Намера, ангажман, пристрасност аутора једном ангажману, којег, из историјских разлога може понекад да буде само делимично свестан, јесте целокупни мисаоно-емотивни материјал драме изражен кроз драмску акцију карактера”.<sup>14)</sup> Ангажман је слободна креација себе кроз уметничко дело које именује понашање других, и на тај начин постиже да субјективност других постане део објективног духа. Такође, “ангажман није само најочигледнија ауторова намера, већ мисаона и емотивна суштина ауторовог става до којег се мора доћи да би се стварно проценио ангажман дела.”<sup>15)</sup> Уметник мора да прати шта се дешава у социолошком, политичком и друштвеном смислу. По некој својој дефиницији, ангажовани театар

13) Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Београд 1965, стр. 38.

14) Исто, 39.

15) Исто, 41.

неминовно би требао да има комуникацију с временом у којем настаје, односно да буде директан одговор на стварност у којој се живи и ради.

У ангажованом позоришту главно је питање његове друштвене и идејне садржине, питање филозофске, етичке и политичке оријентације и поруке драмског текста. Политичко позориште на гледаоца жели да делује политички сугестивно, да га убеди и покрене као мисаоно-емотивно биће, као носиоца практичног мењања друштва и света.

Идејно-политичка садржина и циљеви ангажовања позоришта опредељују његове сценске форме, изражајне компоненте, технику, његову сценску естетику. У ангажованом позоришту политичка потреба одређене ситуације често је изван онога што је право биће драме. Заслепљеност тренутком често обмањује писца и заводи на пут схематичног драмског заплета, конструисаних ликова и њихових односа међу собом, и према друштвеним збивањима. Истина коју приказује право политичко позориште треба да надживи актуелност. “Ангажман драме није само порука драме, већ читав мисаони и емотивни тотал драме из кога произлази порука условљена тим тоталитетом. Свака драма није ангажована само зато што мора поћи од неког мисаоног материјала који се формира у ангажман, већ и због имплицитне сврхе писања. Писање драме која је по својој природи ангажована, јесте самосвесно и организовано изражавање ауторове намере да свој ангажман учини и ангажманом оних за које пише.”<sup>16)</sup>

Сваки аутор је у некој посебној животној околности осетио своју одговорност као писца. Писац посматра свет телесним, правим очима, и пише за своје савременике, са задатком да укаже на вечне вредности, имплицитне у социјалним или политичким сукобима. Намера је допринос извесним променама у друштву које окружује. Писац је одабрао да открива свет, и посебно човека другим људима. “Ангажовани” писац зна

да је реч једнака делу. Зна да открити значи мењати, и да се не може откривати без жеље за променом.

“Писац драме полази увек од свог ангажмана, од одређене суме искуства, емоција и мисли које жели да саопшти. Саопштавајући их, он ствара уверљиви свет који привидно живи своје мисли и своја осећања, а не ауторову поруку. Сасвим је сигурно да се ангажман драме не формира као ангажман, већ као нешто друго; као драма, нешто што ангажман чини ангажованим у крајњој линији.”<sup>17)</sup> Вредност драме неће се процењивати квалитетима ангажмана, већ степеном њене способности да своју пристрасност учини и пристрасношћу гледалаца. Ратови, сеобе, рушења и стварања нових друштвених поредака одувек су на овдашњим просторима били међаши живота и слободе. Стога су многи склони да у насилним променама виде и судбинске знаке наше свеукупне духовности.

Позориште је, упркос свим прекидима, обезбедило себи готово стално деловање у најразличитијим формама. Формирање позоришних институција, њихово затварање или гушење или пак нови захтеви, никада нису могли суштински да га прекину, нити да га до те мере осиромаше да би постало безначајно за оне који у њега верују. Управо на тим његовим илузијама изграђена је потреба за сталним откривањем и преображењем израза.

Како год пратили развој позоришта увек се сусрећемо са потребама сваке генерације да изнова потврди своју слободу и културу. Отуд је и новија историја театра истовремено и историја националне еманципације, повезана с временом и осећањем света у коме постојимо. Политичка ангажованост позоришта није код нас нова појава. Наше позориште је у претежном делу свог постојања носило уверење о широј друштвеној мисли. Политичко позориште јавља се у новим друштвеним условима и промењеној клими интелектуалног живота и уметничког стваралаштва.

16) Исто, 42.

17) Исто, 47.

Пише &gt; Ратко Божовић

# Прећутани писац: Вељко Радовић

1.

Вељко Радовић спада у оне наше књижевнике који нису ни довољно читани ни адекватно протумачени. О далтонизму и глувоћи књижевне јавности не вреди писати, јер она се тешко мења и још теже успоставља као критичка алтернатива нарочито тамо где настаје велика разлика између већ прихваћеног и етаблираног стваралаштва и оног што је у великој мери у креативно-критичкој разлици и творачкој неочекиваности. Ни један део Радовићевог књижевног опуса – драме, комедије, приповетке, есејистика и театрологија – није протумачен компетентно али је зато у највећој мери прећутан. Била је то велика неправда која се, надам се, неће настављати.

Радовићеву збирка приповедака *Биране муке* (1986), критика је готово прећутала и поред тога што је реч о бравурозном литерарном делу, примеру супериорног књижевног умећа и сугестивног приповедања. У једној јединој причи по којој је збирка и добила име – у којој и коњ бива подвргнут суровом кажњавању само зато што је власништво омраженог суседа – Радовић прониче у мржњу као апсурдну страст и антрополошку грешку, као у поремећај менталне и моралне равнотеже. Нема ниједног детаља у овој збирци приповедака који не демонстрира умеће како се сложена мотивација прозног текста може обликовати у једноставној

Вељко Радовић (1940–2012)



и лапидарној форми. Штета је што књижевна критика није тумачила ово дело и поред тога што је у њему било и литерарног новаторства и тематске универзалности. Доиста, кад је у питању критика, било је и изузетака. Владислава Рибникар је у београдском часопису *Књижевности* веома високо вредновала ову прозу, а Васа Павковић, у новосадским *Пољима*, већ се насловом своје критике одредио – “Притајено мајсторство”. Заиста било је то литерарно мајсторство.

То се догодило и Радовићевом драмском опусу на најдрастичнији начин и поред тога што је драма била његова најмаркантнија творачка преокупација. Поред тога, не можемо да заборавимо како је био готово непримећен његов спис *Драма као ноћни систем* (1994), који би се и у развијенијим културним срединама могао сматрати значајним прилогом театрологији. И он је више прећутан него коментарисан или оспораван. У позоришним огледима који су се овде нашли, аутор уверљиво показује зашто се драма сматра претекстом за глумачко и редитељско тумачење. Вељко Радовић представља драму као *ноћни систем* који се претвара у театарску чаролију. Он позоришни чин третира као тријаду: текст, глума и режија. Не ради се ту само о долажењу до адекватног отеловљења текста, него и о тежњи да се достигне кохерентна целовитост и пуна сагласност свих елемената и свих нивоа театарског чина.

Ипак, да не будемо неправедни, театролог др Петар Марјановић, поводом књиге *Драма као ноћни систем*, истиче да је реч о значајном прилогу нашој науци о театру, а у Радовићу открива “великог читача темељног образовања и разноврсних знања из многих области људске духовности (па, наравно, и из историје драме и позоришта), који је изградио кохерентан лични став у односу на суштину позоришта и његову функцију у времену”. Његови огледи о позоришту који се првенствено темеље на естетичким, антрополошким и психолошким сазнањима, подстицајни су и због тога што их исписује драматичар – ерудит, поуздан зналац драматургије и театра, који, полазећи од трајних и универзалних вредности, настоји да све стави на своје место, да све превреднује. У томе је посебан значај његових театролошких и критичко-есејистичких текстова. Колико су оваква искуства неопходна и позоришној јавности и театарској критици, могло се видети и у тумачењу Радовићевог стваралаштва. Када је, примера ради, његова гротескна комедија *Догађаји у мајарцевој сјени* добила Стеријину награду Стеријиног града Вршца за текст савремене комедије, у Новом

Саду, 1992. године, критика склона овешталим класификацијама и конвенционалном резонувању није ни знала како да се одреди према овом делу. Остала је без одговора. Класификатори нису знали где да га “ставе”. Показало се и овај пут да је и позоришна критика “Ахилова пета” наше културе.

То што је као несклон хорском мишљењу, као изразит солиста, усамљеник у интелектуалном и критичком погледу, преиспитивао и самосвојно критички валоризовао већ беспоговорно и увелико прихваћена дела Велимира Лукића, Јована Христића, Слободана Селенића и Александра Поповића, ваљда би требало протумачити као значајан прилог другачијем виђењу драмског стваралаштва ових уметника. Очигледно, тешко се прихвата померање стајне тачке и већ уреженог вредновања. А Радовићеви погледи су се темељили на кохерентној аксиологији, на поузданим естетским и естетичким становиштима у којима је следио искључиво своја уверења. Без острашћености и зле намере, уз присуство луцидног аналитичког духа, он је, без пренагљивања, критички доследно протумачио њихово стваралаштво. Кад је то тако, а јесте, нема шта да се дода.

Есеји Вељка Радовића сабрани у делу *Кафка се иџра шкорџијом*, објављени 2004. године, мање-више су прећутани као и његове драме писане за позоришно извођење, телевизијске и радио драме, приповетке, театролошки огледи. У делу *Кафка се иџра са шкорџијом* Радовићево тумачење релевантних светских и наших писаца у сваком детаљу има озбиљне разлоге да буде примећено. Тако ће се појавити и прва реченица из *Процеса* Франца Кафке: “Неко мора да је оклеветао Јозефа К. јер је, иако није учинио никакво зло, једног јутра био ухапшен.” Ту је и Сиоранова идеја: “Носталгија за варварством је последња реч једне цивилизације” али и значајно Малроово питање “Шта је човек? Бедна хрпа тајни”. Марсел Пруст пише: “Идеје су надокнада за јаде.” Прозлазећи кроз Селиново поље несвесног, кроз “срце таме” и кроз разуларену снагу ирационал-

ног, Радовић бележи исказ овог значајног ствараоца: “Замало да нисам пуцао и да уопће нисам знао зашто.” Није заборављен ни онај чувени стих Риста Ратковића: “Чим проговорим / Издам се”. Прокоментарисано је интригантно стваралаштво Димитрија Митриновића и апострофирано његово одређење културе као искуства о значају живота. Критика Лазе Костића која је била упућена Змају посебно је апострофирана и разложно је интерпретирана. Стотине оваквих увида стављено је у први план Радовићевог критичког дискурса. И ту се, ето, показује колико је важно и у чину читања дружити се са прагаоцима значајног стваралачког и критичког потенцијала.

Није необично што је челну позицију у Радовићевој књизи *Кафка се игра са шкорпијом* добило дело *Олегалог чудесној* Пјера Мабија, који снагом луцидног уверења тврди да је духовно супериорније од материјалности, да је “духовно изнад материјалности”. Вероватно је то један од разлога што “ум очајнички тежи непознатом” и људској целовитости. Иза неодређене експлозије чудесног, поред осталог, скривају се загонетке непоретка, колективне подсвести, поетске осећајности и многочулности. Мабиј показује како чудесно “изазива прва метафизичка питања, доводи у питање сведочанство чула, поставља проблем илузија”. У култури Запада фаворизују се рационалност, интелект, логичност и свест. У таквој усмерености не би било ничег спорног да се тиме не потискују искуства ирационалног, чудесног, фантастичног и несвесног, да не постоји страх од непредвидљивог и неочекиваног. Логично, свесно и рационално, у опреци према несвесном и “ултра-субјективном”, обзнањују непомирљиву подељеност човекових укупних могућности и распоућеност његове тајанствене сложености. Опасни “савршени разум” у великој мери је заобишао вредности осећајног, чудесног, ирационалног, субјективног и стваралачког постојања. У сваком случају, тежња да се наспрам механичког света, рационалитета, утилитаризма и прагматизма нађе темељна антагонистичка претпоставка

у ирационалности, несвесном и чудесном, захтева озбиљна преиспитивања.

У настојању да промишљено одреди тенденције оновременог прогреса, Радовић се враћа роману *Заљубљене жене* Дејвида Х. Лоренса у коме се експлиците тврди “да је живот кренуо потпуно погрешно јер је постао сувише визуелан: ми нити више можемо да чујемо, нити да осетимо, нити разумемо – ми само можемо да видимо”. Технологија која је стизала са силним обећањима о човековим слободама изневерила је наде и очекивања јер се показало да она беспоговорно ставља “нове окове” и да има не само благотворно лице већ и забрињавајуће наличје. Не спорећи вредности визуелне и визибилне димензије прогреса који је постао не само велико цивилизацијско остварење, али, што је најгоре, и камен спотицања у људској комуникацији. Једноставно, нестала је важна димензија комуникације као непосредне људске међузависности, нестала је близина другог човека, близина у којој не би били присутни постварени посредници. Ухваћена у мрежу комерцијалног и техницистичког варварства, визуелна култура, реализована најпре у спектаклу, остаје далеко од човекове целовите самореализације и његових судбинских питања. Њој је ближа митологија свакодневља и модели псеудоимагинарног живота него сусрет са реалношћу, истином и лепотом. Провалу несвесног и митолошког у све слојеве ове културе требало би видети као природан одговор на охлађени и обезличени техницистички свет, који је у највећој мери омогућио посредовану комуникацију али и довео у питање песника у човеку. То је Вељко Радовић до краја схватио и према томе се одредио не само као литерата већ и као филозоф.

Његова креативна и критичка енергија потврдила се у делу *Ексером у воду*, 2007. У њему се нашао 101 есеј што их је Радовић више од три године објављивао у независном подгоричком листу *Вијести*, сваке суботе, у додатку *АРТ Вијести*, прво у рубрици “Дневно и трајно”, а потом под насловом “Паланка се шири”. И овај

Радовићев “пројект” потпуно је прећутан. Зашто? Вероватно стога што се аутор није бавио само теоријским, општеважећим и универзалним темама него и оним актуелним чудима у нашој новијој катастрофалној историји. Била је то новост у његовом истраживачко-критичарском опредељењу. “У мени је сазрела одлука, не сасвим рационална, да се умијешам у дневне догађаје, иако имам постраничарски, посматрачки дух.” Тако се одредио и према “безнадежно свакодневном” и према “орканима у бари једног метежа”. Овај експлозивни, луцидни и полемички спис бавио се нашим анахронизмима и нашом паланачком свешћу. Његовом аутору била је неприхватљива једногласност и једнообразност племенске културе и провинцијалне затворености. У великој близини са својим тумачењима видео је Радомира Константиновића као “највише мјерило” и као неприкосновени духовни хоризонт.

У настојању да се домогне конзистентне лествице вредновања, у свим његовим текстовима присутна је строгост и бескомпромисност у оцени актуелне транзиционе садашњости, њене појавности и њене суштине. Тежећи дубљим сазнањима, за њега су биле неприхватљиве крајности за и против, црно-беле поделе, апсолутне сагласности и апсолутне несагласности данашег друштва у коме су владали непојамни екстремизми, конзервативни традиционализам и идеолшка инерција. Била му је понајвише неприхватљива култура самообмањивања и самопрецењивања нарочито тамо где нема никаквог разлога за то.

Верујући да му не припада “нихилистичка природа” и да није склон мрзилачком гневу, у полемичком жару, није био нимало сентименталан према онима које је препознао као “срећне нуле”, неталентоване симуланте, злочинитеље без савести и части. Ипак, није случајно записао да би му највише одговарало да следи Спинозине речи: “Не мрзети, него схватити”. То, опет, није значило да је могао бити благонаклон према шовинистичком мрзилаштву и злочиначкој деструктивности људи непробуђена срца и слепа разума. Он

је јасно показао да су за разна варварства, ратна лудила и ратну трагедију били неопходни острашћени ратољупци и малоумни бешчасници. Чини се да је с разлогом веровао да не би требало пружати руку злочинцима који су од живота направили трагедију, а од трагедије праве трагикомедију, често и спрдњу.

Као снажна стваралачка и морална личност, Радовић успоставља највише критеријуме у тумачењу и вредности и невредности. Постао је тако поуздан и жесток критичар не само баналности свакодневља, свих врста плиткоумља, екстремизма друштва у коме је све попримало не само неприродан и застрашујући тон и погрешан смер већ и очигледну безизгледност у будућности.

Радовићу је највише сметало што су интелектуалци као самозвани адвокати нације, као кобајаги заштитници националних интереса, подржавали шовинистички примитивизам и то без осећања мере, правичности и свести о одговорности. Интелектуалац као национални фанатик није био спреман да се успротиви “религији” националистичке већине и политички фабрикованом и одобреном јавном мњењу. Тада је он и престао да буде снага критичког непристајања и скретница испред странпутица колективних параноја. Такав интелектуалац, по мишљењу овог аутора, био је одговоран за националистичко пијанство и историјски самозабрав. Штеточинство интелектуалаца било је посве очигледно кад су они с лакоћом прихватили не само политичке страсти него и политички говор. А тај говор не може да избегне логику освајања, насиља и хегемоније.

Аутизму политичке елите придружили су се милитантни интелектуалци који су показали велику склоност према националној затворености, самодовољности и некритичности. Радовић је знао да је “непослушност” као “чин слободе” одлучујућа околност за присуство интелектуалца по мери самоопредељења и самооређења. Зато је сматрао да интелектуалац највише чини кад пориче, у име вредности, рационалности

и памети, оно што није вредност и што није вредно. Није случајно речено да је интелектуалац “дух који пориче” – и кад поставља питања и кад покушава да даје одговоре. Најгоре чини кад пристаје да не пориче и да се не пита. Тада он, због прагматско-политичких разлога, доводи у питање и своју професију, и своју умност, и свој морал.

Зато се у непослушности интелектуалца не поставља само питање слободе и самоодлучивања него и питање савести и карактера. Радовићу је било посве јасно да код интелектуалаца није само проблем интелигенција него много више карактер. А знамо да је често толико споран њихов карактер да готово спорији не може бити. То је аутор списа *Ексером у воду* показао њиховим конкретним именовањем. И у томе би се могли тражити одговори на превиђање његовог критичарског непростајања.

## 2.

У издању “Ободског слова” Вељко Радовић је, у ауторском избору, објавио својих десет изабраних драма/комедија под насловом *Јеловник за канибале*, 2004. У овом брижљивом избору властитог драмског опуса може се пратити развој овог ствараоца. Он је, у ствари, у распону од драме *Јаков Ђрли Ђрње* (жанровски означене као “гротеска о смислу власништва над непокретним”, с локалном темом и универзалним исходиштем), настале пре више од тридесет година – до не тако давно написане гротескне комедије *Јеловник за канибале*, у чијем је средишту личност уловљена у мрежу интернета и нових медијских технологија. Оваква ауторова преокупација новим медијима утолико је значајнија што је стара прича о човековој комуникацији са светом испричана. Бекство из тескобног реалитета у виртуелну стварност омогућава компјутерска цивилизација. Међутим, тиме није ништа битно учињено за човеков спас, јер тријумф техничког ума не може заштитити савременика ни од мучне досаде ни од екстремне усамљености. Зато Радовић “жали” што ово своје дело

није означио као *кибернетску тројеску* а могао је – комотно. Било би то заиста његово адекватно одређење.

Његово прво изведено драмско дело, *Јаков Ђрли Ђрње* (приказано у оквиру диптиха *Каија небеска* у ЦНП, 1969) дочекано је као откровење. Пензионисани официр, двадесет година после рата, пошто је изгубио све животне битке, враћа се на своје некадашње имање које је био поклонио сељаку а овај му је, жртвујући руку, у рату, спасио живот. На жалост, за њега нема више ни повратка, ни завичаја. Колико је драмско дело *Јаков Ђрли Ђрње* деловало упечатљиво говори и то да га је Радовић адаптирао и за телевизијско извођење. Он је аутор и телевизијских драма *Сјаре границе очеве* имања, *Милан-гар* и *Хусинска буна*.

У својим делима Радовић је прошао дуг пут: од родне Груде, као стварног и метафорично-естетског завичаја, до планетарне заједнице и модерне цивилизације која све више постаје попрште големих аномалија, па је зато у њој доведено у питање *начело више* *рега*, како је запазио Рене Генон. Ако бисмо поједноставили Радовићеву драмску путању, онда би се она могла одредити као кретање од стварног и надреалног до гротескног и виртуелног.

У гротескној трагикомедији *Мегаља*, његов јунак, спортист, прославио се у “бијелом свијету” али се спотакао, где би друго него – у завичају. А завичајци, онолико колико су га дизали у небеса док је био одсутан толико су га “закопавали” под земљу кад се вратио. У својој затворености и запуштености мала и неслободна средина не може да пристане на индивидуалну разлику и успешног појединца. Ова парабола о завичају кога није ни било сем у детињастој машти и болесној носталгији, завршава као велика дезилузија. Чини се да је ово Радовићево дело највише превођено на стране језике због његовог универзалног значења.

У суморној комедији *Раи и мир у Груд* измишља се потреба за спортом како би се наша форма да се, у рингу, наплате стари, понекад прадедовски “дугови”. Да би цинизан био потпун, ту су и правила, и судија, и

ринг, а све је смишљено да се кроз тучу утоле прљаве страсти и осветничке фантазије али и жестоке фрустрације. У овом живом, метафоричном и црнотуморном делу кивни потомци млате се “по правилима”, дугове старе да наплате, а њен аутор обзнањује њихова менталитетска посрнућа и апсурдне и тамне сенке људске природе.

Занимљиво је напоменути да је подстицај за наставак гротескне трагикомедије *Свације* аутор пронашао у истинитој исповести Скендера Куленовића који је, јадан и жалостан, четири године смишљао и “правио” роман у славу сељачких радних задруга, а онда су политичари декретом саопштили да више нема сељачких задруга, њихових идеолишких измишљотина које су на силу успостављали у реалности. Кад више не важи задруга, не важи ни роман о њој. Тако, ето, пролазе политички налози у уметности. Државни писац који се слави због изневеравања уметности, у ствари, легитимна глупост као могућност, спорну и у естетском и у етичком погледу.

Дело *Љуше шраве* аутор је одредио као “драму о непролазној лудости”. Главна личност је Васо Пелагић, архимандрит, књижевник и травар-исцелитељ. Овде нису присутне веродостојне историјске илустрације јер није било ни у примисли аутора да створи “историјску драму”. Пелагић је у великој мери маштом реконструисан као анархична и полусуманута природа, али и као гротескна појава. У Радовићевој верзији, он је понајвише наивна и трагична личност која настоји да пошто-пото убрза историју. Остаје питање да ли је то могућно.

Гротескна комедија *Догађаји у магарчевој сјени* варијација је на “философску” староатинску бесмислицу – да ли се продајом магарца продаје и његова сенка. Преокупација ничим и низашта могла се позабавити утврђивањем шта ће се у локалном музеју догодити с одсеченом главом турског паше који је погубљен пре три стотине година (да би спрдња била већа, није реч о Турчину, него о Грку). Аутор је показао како се ми-

толошка свест појављује као претпоставка за преувеличавање улоге паланачке средине, јер она је лишена самосвести и рефлексije о својим могућностима. Њен поремећај у перцепцији реалности сеже до ирационалне монументалности. Будалаштине, трице и кучине показују се као узалудност и апсурд егзистенције.

У делу *Моћел за љугине*, такође у гротескној комедији, Радовић обликује јунака, растом маленог, “усменог” сликара, који опонаша Тулуза Лотрека, а његове “слике нико није видео”. Прави се мотел за растом мале људе, с тим да се забрани да у њега улазе високи. Из овога се види да и мали могу бити велики расисти и да могу бити жестоко нетрпељиви у односу на сваку, па и физичку разлику. Делује можда парадоксално то што је ова гротеска, у ствари, реалистична.

А то се у великој мери односи и на гротескну комедију *Грицкање душе*. У опустелој егзистенцији усамљеника, менталних самаца који робују стварима и испразним жељама, дошло је до дехеројизације, мономаније и кретенизма. Догодио се пораз животног стила. Зато поводом овог Радовићевог дела Душан Ковачевић пише: “У следећем веку, веле, биће нас три пута више, и веле, бићемо и три пута усамљенији него данас. Можда то није истина, али ваља веровати људима који већ живе у “самицама”, осуђени сами од себе. *Грицкање душе* је наговештај таквог живота. Некоме се може учинити невероватним, све док му, једног дана, на добро закључана врата не зазвони или не закуца миш... А онда, почиње прича коју је исписао господин Вељко Радовић”. Ту је већ сувишан било какав коментар.

У гротескној трагикомедији *Трокрилни орман и ума колос*, као њени јунаци појављују се две важне личности историје српске културе – Симо Милутиновић Сарајлија и Ђорђе Марковић Кодер. Можда ће бити занимљиво да, макар у фрагментима, подсетимо како их Радовић одређује у овој драми чија се радња догађа тридесетих година XIX века. Поред осталог, Милутиновића идентификује као поклисара књаза Милоша за Црну Гору, као агента, надрилекара, историографа,



преводиоца, хајдука, завереника, учитеља Његошевог. Овај “сироти пјевун” био је “на Цетињу Шумадинац, у Новом Саду Бошњак, у Београду Црногорац, у Србији Чубро Чојковић, у иностранству Србо Србовић... Укратко, СМС је нека врста словенског Свечовека...”. Ђорђа Марковића Кодера аутор види као претечу српског модернизма и рођеног странца. Ваљда што није волео “доњоземску, “реалистичку” љубав према очигледности”, био је опседнут мистичним и алхемијом. Наклоњени модерним временима, они су, и један и други, у ствари, својим новаторским индивидуалним прегнућем извршили критику анахронизма, запуштености и “сељацизма”. Такви какви су били, у времену у коме су живели, деловали су као инцидент и као нова “формација”. Били су, наравно, и несхваћени и неприхваћени; нико их није разумео, те “модернисте”. Тешко је рећи да ли је њихов положај био више трагичан или комичан.

Поред драме каква је *Јаков ирли ирње*, сва остала дела Радовић је означио или као гротеске, гротескне комедије, гротескне трагикомедије. Постоји и његова *Кућа с одјеком*, “надреалистичка комедија”. Све његове комедије су сетне. На основном нивоу, све је ту комично, а на крају преовлађује осећање сете. После смеха, остаје горчина у грлу. Његов меланхолични хумор далеко је од ироничне злобивости. Доиста, понегде је козерски хумор превладао тескобу апсурдизма.

### 3.

Критичари који су се бавили Радовићевим стваралаштвом истичу његову тематску оригиналност, свежину и неочекиваност фабуле. Све његове приче измичу стереотипности фабулирања. То је неопходно истаћи између осталог и због тога што је уметност фабулирања у свету у великој кризи и у непрестаној рециклажи. Његови ликови су уверљиви, неочекивани и оригинални. На темељима креативне проницљивости настаје и тематска разноврсност и мајсторство дија-

лога. Брига о језику завршава се његовом виртуозношћу. То је запазио и др Петар Марјановић који је записао: “Радовићева драмска дела писана су извршним језиком, аскетски језгровито, и тешко их је на сцени скраћивати а да то не покида осетљиво ткиво драме. Он има и осећање за меру и стил који је лишен тежњи за сценским ефектима и празном, јаловом спектакуларношћу. Јасно је да не жели да ма чиме, осим основним текстом, оптерећује и ограничава редитеља и глумце. И оно најважније: ти сажети дијалози откривају покушај да се оствари оно што је и најтеже у уметности (остављам по страни аксиолошка питања), а то је да се у привидно недраматичном, једноставном, сведеном и непосвећеном види и изрази срж дубоке и многоструке драматичности која није спољна...” И ништа није у његовом делу споља ни спољашње.

Вељко Радовић као аутономна стваралачка личност није ни хтео ни умео да се уклапа у интересне, интелектуалне групације нити у било какве лобије. Највише је награда добио на анонимним конкурсима за драме које никада нису изведене у позоришту. Свакако, добио је много признања: Стеријину награду за комедију *Догађаји у мајаревој сјени*, награду “Бранислав Нушић” (*Милан-гар*), награду Југословенске радиодифузије (*Навођење на уживање*), награде заједничког жирија Југословенског драмског, Српског народног и Нишког народног позоришта (*Кућа са одјеком*). Добитник је шест награда *Полиџике* за новеле, награде за беседништво “Радоје Домановић”, награде за животно дело и допринос хумору “Павле Ђоновић”. Често награђиване Радовићеве радио-драме емитовале су многе радио-станице Југославије: *Живе жеље за шућину*, *Паулина илега муке лијеје Еиџићанке*, *Навођење на уживање*, *Коса с Балкана*, *Предозирани љубазности*, *Заклеши иријашељи*, *Осамнаесторица*. Поред тога, заступљен је у антологијама југословенских драмских писаца XX столећа. Позоришна и радиодрамска дела преведена су му енглески, немачки, француски, пољски, чешки, македонски и словеначки језик. Ово је наведено да би

се показало да наша књижевна јавност изгледа има и накнадну памет или културу заборава уместо културе памћења. Како онда разумети овдашњи апсолутни мук кад је у питању Вељко Радовић!

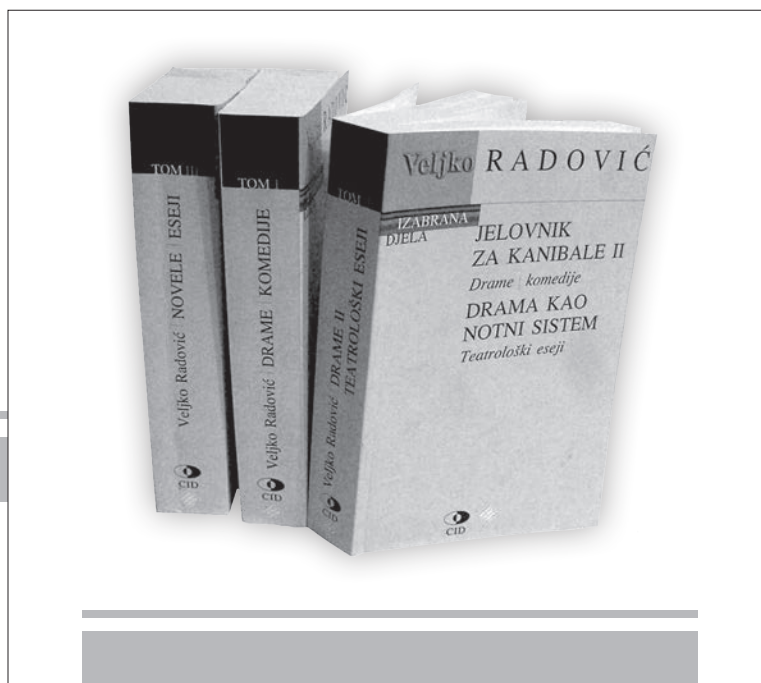
Све што је Радовић стварао обликовао је као високи професионалац, бриљантно. Жестоко се успротивио тривијалности општег места и застарелости књижевног заната. Судећи најпре по сабраним драмама, Радовићев књижевни врт уређен је рафинирано и складно. И детаљи, и целина. Свака стазица и свака латица је на свом месту.

Његово стваралаштво не означава само списатељско мајсторство него и естетски антидогматизам. Поред мноштва оригиналних изума, он је показао како се на класичним основама стиже до литерарног модернитета. Очигледно, воли синкретизам форми али настоји да их савлада. Све што ствара подвргнуто је сажимању. То је и схватљиво кад се зна да је код њега изражена тежња ка јединствености стила и једноставности казивања. У његовом творачком чину нема ни симулирања ни блефирања. То је видљиво и у његовој

есејистици која настаје, поред осталог, на ауторовом занимању за модерне феномене. Тако сабрана, она ће бити редак феноменолошки брeвијар.

Вељко Радовић спада у оне наше интелектуалце који нусу правили компромисе ни у стваралаштву ни у животним опредељењима. Штавише и ту је остварио пуну сагласност. Било је и одважности и интелектуалне доследности када је као главни и одговорни уредник црногорске ревије *Овгје* престао да је уређује, када је годинама без запослења живео скромно и скривито у Београду, али и када је показао велику посвећеност педагошком раду као професор Драматургије на Академији уметности у Новом Саду и, напoкон, као декан Факултета уметности Универзитета Доња Горница у Подгорици.

У сагласности биографије и стваралачког прегнућа, у подударању ума и савести, у непристајању на баналности политичког и малограђанског живота, требало би препознати самосвојну личност Вељка Радовића, писца који је неоправдано прећутан, готово заборављен.





Тим Прајс

Сцена

ПОЛИТИЧКО ПОЗОРИШТЕ

---

Разговарали > Наташа Миловић и Влатко Илић

## Интервју: Тим Прајс (Tim Price), драмски писац

# Активизам и драма: случај Челси Менинг

**Р**адикализам *Бредлија Менинга*, драма велшког писца Тима Прајса инспирисана је истинитим догађајима из живота и активизма бившег моринаца Бредлија Менинга, данашње Челси Менинг. Након пуштања у јавност путем Викиликса више од 700.000 поверљивих докумената, депеша и дипломатских писама америчких званичника, прва пресуда била је 52 године, да би се смањила на 35. У оквиру достављених снимака постоје реални докази о ратним злочинима над цивилима у Ираку и Авганистану и, међу осталима, снимак убијања цивила из хеликоптера који је обисао и згрозио свет.

Након три године проведене у затвору, уз тортуру и целодневни надзор, нису нађени докази за подизање оптужнице против оснивача Викиликса Џулијана Асанжа, који је омогућио да се обелодане документа које је проследила Челси Менинг. Као што је познато, Асанж је добио политички азил Еквадора и та држава штити га тако што му је омогућила боравак у амбасди у Лондону. О судбини узбуњивача Едварда Сноудена који је јавности обелоданио да се владе служе прислушкивањима, тешко је говорити у овом тренутку, будући да

му је Русија омогућила само боравак, али не и политички азил. О Асанжу и Сноудену се у широј јавности много говори и њихова имена су позната готово свим грађанима света, док је случај Бредлија Менинга другачије заступљен и приказан. По последњој вести, хуманисти из целог света, писци, песници, филозофи и други уметници послали су Челси Менинг дирљиве честитке за 27. рођендан. Честитку је послао и нобеловац Џ. М. Куци и изразио наду да ће се, поред изласка из затвора, једног дана на поштанским маркама наћи и лице Челси Менинг као и Едварда Сноудена. Оно што Челси Менинг чини херојом је чињеница да није припадала ни једној организацији, њен чин је дубоко алтруистички – пуштањем информација није остварила никакву личну корист, стоички је поднела тортуру и затворски притисак те је, и у условима ломљења психе и тела, успела да задржи достојанство и прибраност. Њена молба за помиловање упућена председнику Обами није наишла на разумевање. Како је стајало у одбрани, сам чин Менингове није потицао из намере да се некоме нанесе штета или било ко лично повреди

Тим Прајс, Фото: Warren Orchard



(што се и није десило), већ да се обелодани скривана истина која припада јавности по свим демократским узусима. Ово је био повод да се новија историја спољне политике САД-а барем сагледа, ако не и промени.

Челси Менинг је била само војник, управо онај који одлази у војску да би, наводно, касније могао да студира (главна заблуда за сиромашне слојеве у Америци). Као припадница ЛГБТ популације у војсци није имала право на декларацију родног идентитета. Упоредо са тортурама у притвору и затвору она је све време изложена и медијском спиновању и линчу, јер је читав низ информација са интернета заснован на психосексуалном профилу. За конзервативце такав чин је издајство државе, а за либералну јавност највећи херојски чин нашег доба. И даље је у току кампања бораца за људска права у виду петиције за ослобађање Челси Менинг као и иницијатива да она буде лауреаткиња Нобелове награде за мир. Операција промене пола још увек није извршена, али због родног избора у даљем тексту Бредлија ћемо спомињати само као лик у драми, а о историјској личности говорићемо у женском роду и под изабраним именом – Челси Менинг. То је сугерисао и писац у интервјуу који нам је дао ексклузивно за овај број.

Тим Прајс је написао свега четири комада, од којих је *Радикализам Бредлија Менинга* овећан наградом “Џејмс Тејт Блек” у 2013. години. У јесен 2014. у Ројал Корту изведен је и Прајсов нови комад *Teh Internet is a Serious Business*, а тема су истинити догађаји хакера из групе Анонимус. Комад под називом *Радикализам Бредлија Менинга* објављујемо на српском, у преводу драматургиње Неде Радловић.

\* \* \*

Свесни да вас медији одвраћају од јасне представе о важним догађајима на којима се ствара историја нашег доба, и у контексту праве хајке на Џулијана Асанжа, реците нам како су медији у Уједињеном

Краљевству примили победнички комад “Радикализам Бредлија Менинга”?

**ТИМ ПРАЈС:** Комад је добро прихваћен и о њему се тако и извештавало. У време прве продукције комада 2012, Челси је још увек била у Квантику, а то је био политички набијен тренутак тако да је врло мало информација допирало до нас о томе како је третирају тамо, где је она итд.

Након представе доживео сам непријатељско суочавање са једним новинарем, иако је то заправо резултирало сасвим добрим приказом у новинама. Критичар *Гарџијана Мајкл* Билингтон срамно је сугерисао да је комад “изашао прерано” и да је требало чекати на судски процес да бисмо закључивали. Такав став заправо заговара веровање да је војни судски процес апсолутан и да судски наратив има предност над било којим другим. Не бих чекао да америчка војска пресуди Челсину судбину пре него што испричам њену причу. Осећао сам да то морам да испричам зато што је, баш у то време, она трпела тако страشان кажњенички третман у предсудском поступку. На суду, један војни психолог описао је њен предсудски поступак као “гори од оних према осуђеницима на смртну казну са којима је радио”.

Да ли је било општих питања у вези са наградом “Џејмс Тејт Блек”?

Није било правих питања поводом освојене награде “Џејмс Тејт Блек”. Сматрам да сам у погледу овог комада, затим претходне драме *Прошестина њесма* и нове драме *Инијернеи* је озбиљан њосао схваћен као драмски ангажовани писац који се бави савременим темама. Изванредан грађански новинар Алекс Обрајан који је исцрпно извештавао о суђењу, написао је једном да је “Грађанство јавна канцеларија” и мислим да је то диван начин да се артикулише одговорност једних према другима. Било да се стоји на плочнику и говори “ја одбијам”, било да се напише комад или потпише петиција против сексизма, сви смо ми јавни у јавној

служби једни за друге, и када служимо једни другима онда показујемо своју људскост.

Да ли вам се због тога променио статус као драмског писца тако да вас сада виде као активисту и друштвено ангажованог аутора из Велса и Велике Британије?

Нисам сигуран да ли ћу увек писати о томе али у овом тренутку налазим се као учесник двеју заједница – активистичке и позоришне, а сматрам да се најбоља уметност појављује када се две заједнице сударе. Волим да чујем да позоришна публика прича о Челси, о покрету “Окупај” и Анонимусу након извођења мојих комада, али исто тако волим да видим активисте, људе са протеста и хакере како опуштено улазе у позоришта у која никада раније не би ни завирили, а камо ли се осећали као код куће. То је за мене веома важно.

Какав је био одговор младих, будући да се комад изводио у школама на територији Велса, почев од средње школе коју је једно време похађао Бредли Менинг: како су ученици реаговали на представе и како су водили дебате? Да ли сте разговарали са њима?

Национално позориште Велса оперише као позориште на локацији (site-specific theatre). Иако је комад извођен у школама, то је више било сајт-специфик него платформа за укључивање. Ипак, када смо комад изводили у Челсиној старој школи “Таскер Милвард”, организовали смо радионице са ученицима и били смо запањени кад смо током вежбе питали ко зна нешто у вези са Челси, а онда се испоставило да је Челси рођака једном ученику. Челсина мајка, тетке и ујаци дошли су да виде представу, док је Челси за то време била у Квантику, тако да је она седела и гледала нас како драматизујемо ту тортуру. То је била тако потресна ноћ за све, али њена захвалност и достојанствен став, потврдили су нам да смо урадили праву ствар.

“Наравно, увек нешто нађу: овај је трпео батине од оца, овога је дојила мајка до десете године, а онај тамо није прошао навикавање на ношу – као да човек

мора да буде ненормалан да би имао нешто против експлоатације. Свако објашњење осим оног очигледног да капитализам, по својој природи, свом нападну на људски дух, изазива побуну...” Ову реплику изговара лик Карла Маркса у комаду Хаурада Зина “Маркс у Сохоу” који је постао хит у оквиру покрета Окупације Вол Стрита и по мени је идеалан да се опише случај Бредлија Менинга. По вама, шта је разлог да систем етикетира храбре људе и њихове моралне чинове психолошки негативно, како кроз историју тако и данас?

То је невероватан цитат и ја ћу га памтити! Сам не бих умео да ту истину артикулишем тако моћно као што је урадио Хауард Зин. Но, није реч само о узбуњивачима, то је добро опробана деструкција репутације која се усталила помоћу служби безбедности и која, наравно, свима штети. Постоји дуга историја узбуњивача које су оптуживали за сексуално девијантно понашање, што је класичан модус операнди служби безбедности – погледајте само случај Крега Мареја.

На неки начин, Ваш лик Бредлија је налик Шекспировој Корделији која по сваку цену одбија да учествује у идеологији лажи и култури лажи патријархалног ауторитета, чак и када губи привилегије. Да ли вам је нешто из драмске литературе послужило као инспирација у изградњи лика Бредлија и самог комада?

Као лик у драми Бредли је заснован на стварној особи, тако да сам био веома обазрив у покушају да га изградим од изворног материјала. Најбољи материјал који сам имао је чет (chat) са Адрианом Ламом који је довео до хапшења и оптужби. Управо ту Челсина исповест о њеним акцијама даје животно опипљиву личну историју. Осећао сам колико ти искази обилују личним, тако да нисам ни имао потребу за било каквом другом инспирацијом. Ипак, драмска структура комада је умногоме инспирисана делом Маријуса фон Мајенбурга.

У једном тексту пронашла сам да су велике ЛГБТ организације недовољно помогле у случају Менинг, што је

тумачено тиме да су снаге углавном уперене ка правима на брак истополних заједница или да је учешће ЛГБТ популације у армији примарни део стратегије, на пример, да се ЛГБТ заједница апсорбује у стрејт систем. Но, када трансродна особа или геј удари на саму суштину поретка, онда се тако нешто ставља по страни чак и у самој мањинској групи, а у оквиру опште борбе за права мањина. Шта мислите о томе?

Није ми блиска таква позиција, али знам да је у Енглеској била врло гласна и добро организована група *Квир пријатељи Бредлија Менинга*, који су урадили фантастичан посао подижући свест о Челсином случају.

“Радикализам Бредлија Менинга” читам првенствено као политички комад, и то не због тема којима се бави или их дотиче (не у смислу дневне политике и њој својствене симулације могућности и нужности избора која од нас захтева просто заузимање страна), већ зато што читаоце изазива на критичко промишљање тога како је свет данас уређен, као и његових/наших перспектива. С тим у вези, фиктивни карактер материјала (илузија драмске радње, ликовна, односа итд.) који се изнова појављује из сцене у сцену, упркос његовом континуираном нарушавању, делује неочекивано. Да ли је на делу употреба већ утемељених модела обликовања материјала и вештина са другим намерама, или потреба да се одговори на опажајне навике читалаца/гледалаца, или је у питању нешто треће?

Фиктивни ниво драме нужно је морао да се деси. Људи као Тајлер и Брајан Менинг не би са мном разговарали, тако да сам био принуђен да осмислим њихове односе са Челси помоћу фикције. Стављање њеног школовања у фикцију омогућило ми је да искажем оно што желим у вези са могућим утицајем велшке радикалне историје на Челси.

Иако себе сматрам активистом своје врсте, изнад свега сам драмски писац. Коначно, оно што ме се тиче

је драма, а не фактичка истина. То можда звучи чудно, јер долази од писца који је писао комад о узбуњивачу! Ипак, верујем да је моја дужност да драматизујем срж приче са ограничењима која имам у позоришту, да уђем у срце приче у оквиру сат и по, само са петоро глумаца и нешто светла, да бих то уметнички оправдао. С тим сам потпуно миран све док суштина приче звучи истинито. То је случај и са мојим осталим радовима.

Већ сама прича о Бредлију Менингу је веома позоришна. Да ли мислите да су позоришност или опозориштење ове приче ублажили њену оштрину?

Не пишем комаде оптерећујући се тиме. Због начина на који је комад постављен, находим да је питање да ли позоришност заклања поруку? Да ли оно поткопава поруку? Не, не мислим да је то тако, мисим да позоришност – то да сваки појединачни глумац тумачи Бредлија – служи једној широј поруци која говори да је то могло да се деси свакоме од нас. Свако суочен са малобројним животним изборима и могућностима могао би да се прикључи војсци... Многи моји школски другови су то учинили. Потичем из екстремно сиромашног дела Европе – долина Велса има објективно један статус где за нас нема ништа што бисмо радили, осим да се буде на социјалној помоћи или у војсци. Желео сам средство којим би људима омогућио да виде “свакога” у Бредлију. Желео сам средство борбе против новинских наратива о наводној усијаној глави једног особењака. Желео сам да публика препозна себе или своје синове и кћерке у тој врсти дилеме. Као што у чет логовима стоји: “Кад би на дуже време имао власт над класификованим мрежама... рецимо, 8–9 месеци, и кад би видео невероватне, грозне ствари... ствари које припадају јавности уместо да стоје похрањене на неком серверу у каквој мрачној соби Вашингтона... шта би учинио?”

И то је суштина.



---

Тим Прајс

---

# Радикализам Бредлија Менинга

---

Превела > Неда Радуловић

## Напомена

Ова драма је фикција, инспирисана истинитом причом. Сви учесници, догађаји и њихов редослед су измењени у циљу драматизације. У неким случајевима заплету су додати фиктивни карактери и догађаји, а изговорене речи аутор је измаштао. Ова драма не треба да се тумачи као биографија или као вид факције.

## Ликови по реду појављивања:

---

**БРЕДЛИ МЕНИНГ**, 14–24 год., амерички војник  
оптужен за цурење највеће количине поверљивог  
материјала у историји – треба да га игра сваки  
глумац у подели

**МАРИНАЦ 1**, чувар у Квантико бригади

**ХОР**, погледати пишчеву напомену

**ГОСПОЂА СТОУКС**, у педесетим, инспиративна  
наставница историје

**РАЗРЕД**, средња школа “Таскер Милвард” у Велсу

**МАРК ПРИЧАРД**, 14–17 год., велшки тинејџер,  
одељенски шармер

**ГЕВИН ХОУП**, 14–17 год., велшки тинејџер, одељенски  
насилник

**ЛИЗА ВИЛИЈАМС**, 14–17 год., велшка тинејџерка,  
одељенска лепотица

**ЕНТОНИ ЕДВАРДС**, 14–17 год., велшки тинејџер,  
одељенско жртвено јагње

**МАРИ**, Бредлијева колегиница у Зот-у

**МУШТЕРИЈА**, било којих година

**ТИНА**, Бредлијева колегиница са посла

**БРАЈАН МЕНИНГ**, у педесетим, Бредлијев отац

**КОНОБАРИЦА**, било којих година

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ**, инструктор за основни тренинг  
војске САД

**РЕГРУТ 1**, регрутован заједно са Бредлијем у  
америчку војску

**РЕГРУТ 2**, регрутован заједно са Бредлијем у  
америчку војску

**РЕГРУТ 3**, регрутован заједно са Бредлијем у  
америчку војску

**РЕПОРТЕР**, новинар за вести Syracuse.com на скупу  
Предлог осам

**ТАЈЛЕР ВОТКИНС**, 20 год., геј студент, Бредлијева прва  
љубав

**МАРИНАЦ 2**, маринач у Квантико бригади

**МАРИНАЦ 3**, маринач у Квантико бригади

**МАРИНАЦ 4**, маринач у Квантико бригади

**КАЈЛ**, 20 год., хакер

**АЛИСОН**, 20 год., активисткиња

**ШАЗИЈА**, хакерка

**КОМАНДАНТ БРАУНИНГ**, главнокомандујући у Квантико  
бригади

**ВОЈНИК 1**, војник стациониран у Јединици за  
отпуштање чека отпуст из војске

**ВОЈНИК 2**, војник стациониран у Јединици за  
отпуштање чека отпуст из војске

**ВОЈНИК 3**, војник стациониран у Јединици за  
отпуштање чека отпуст из војске

**НАРЕДНИК МАЈЛС**, Бредлијев “саборац” додељен  
Бредлију у Јединици за отпуштање да му помогне  
да се реадаптира из војног у цивилни живот

**МАЈОР**, стациониран у Јединици за отпуштање,  
задужен за Бредлијеву војну рециклажу

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 1**, Бредлијев колега,  
обавештајни аналитичар у истуреној оперативној  
јединици Чекић

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2**, Бредлијев колега,  
обавештајни аналитичар у истуреној оперативној  
јединици Чекић

**ИРАЧКА ФЕДЕРАЛНА ПОЛИЦИЈА (ИФП)**

**НИДАЛ**, Ирачка федерална полиција

**МАЈОР**, главни преводилац у Бредлијевој дивизији

**ГЛУВИ САВЕТНИК**, амерички војни саветник

**СЛЕПИ САВЕТНИК**, амерички војни саветник  
**НЕМИ САВЕТНИК**, амерички војни саветник  
**КОМАНДАНТ**, командант америчке војске –  
 главнокомандујући у истуреној оперативној  
 јединици Чекић у Ираку

## Пишчева напомена

У тексту су назначене сценске индикације за Хор. То су само сугестије. Сва коначна решења за Хор ће на пробама пронаћи редитељ и глумачка екипа. Хор би требало да буде све време присутан на сцени и требало би да буде у функцији приче тако што ће говором тела стварати сценски подтекст приче – као што би требало и да омогући ток прелаза кроз време и простор. Екипа би требало да тежи замагљивању граница између ликова и ликова који су чланови Хора, тако да Хор служи као петоглаво чудовиште које одржава комад тако што га разграђује.

Сваки глумац мора да глуми Бредлија, у неком тренутку. Кроз драму постоје сценска упутства када би ово средство требало да се користи, али то би требало редитељ да уради по сопственом нахођењу – под условом да свако из глумачке екипе глуми Бредлија. Болдоване реплике изговарале су се хорски у првој продукцији, али и та интервенција подлеже редитељској одлуци.

*// означава када се изговара следећа реплика.*

*// означава да ће следећа реплика такође бити прекинућа.*

– означава прекид од стране друге мисли или лика

## Сцена 1

*Март 2011.*

*Бредли је у Квантинско бригади у програму надзора због 'ризика од самоубиства'.*

*Мрак.*

*Бредли је у униформи, лежи на клупи.*

**МАРИНАЦ 1** (*ван сцене*): Да ли си добро, затворениче 4333453?

**БРЕДЛИ**: Шта?

**МАРИНАЦ 1** (*ван сцене*): Одговори потврдно или одрично. Да ли си добро?

*Пауза.*

*Звук металних врата која се отварају...*

## Сцена 2

*Данашњица.*

**ХОР 1**: Бредли Менинг је издајник.

**ХОР 2**: Бредли Менинг је херој.

**ХОР 3**: Бредли Менинг је говнар.

**ХОР 4**: Бредли Менинг је војник.

*Сада Хор говори у исто време, навикиују се, да се боље чују.*

**ХОР 5**: Бредли Менинг је симбол нашег времена.

**ХОР 6**: Бредлија Менинга би требало спржити.

**ХОР 1**: Бредли Менинг ће умрети у затвору.

**ХОР 2**: Бредли Менинг неће добити фер суђење.

**ХОР 3**: Бредли Менинг је случај за људска права.

**ХОР 4**: Бредлија Менинга држе у нехуманим условима.

**ХОР 5**: Бредли Менинг је обавештајни аналитичар.

**ХОР 6**: Бредли Менинг није требало да се пријави у војску.

**ХОР 1**: Бредлију Менингу је потребна наша помоћ.

**ХОР 2**: Бредли Менинг је само дете.

**ХОР 3:** Бредли Менинг је изазвао арапско пролеће.

**ХОР 4:** Бредли Менинг је геј!

**ХОР 5:** Бредли Менинг је прошао тортуру.

**ХОР 6:** Бредлија Менинга су држали у Кувајту.

**ХОР 1:** Бредлију Менингу су одузели наочаре, што је кршење његових људских права.

**ХОР 2:** Бредли Менинг је цинкарош.

**ХОР 3:** Бредли Менинг је невин.

**ХОР 4:** Бредли Менинг није машина.

**ХОР 5:** Бредли Менинг је импулсивни аутсајдер.

**ХОР 6:** Бредли Менинг има двадесет три године.

**ХОР 1:** Бредли Менинг је пих...

**ХОР 2:** Бредли Менинг је у ланцима двадесет три са-та у дану.

**ХОР 3:** Бредли Менинг је комуниста.

**ХОР 4:** Бредли Менинг није ни требало да иде у Ирак, чија је то била глупа идеја?

**ХОР 5:** Бредли Менинг је положио заклетву да ће слу-жити својој нацији и у потпуности се придржавао правила и прописа војне силе.

**ХОР 6:** Бредли Менинг је сложен лик који заслужује наше саосећање.

**ХОР 1:** Бредли Менинг се уморио од улоге жртве.

**ХОР 2:** Бредли Менинг је допустио да његови лични и сексуални проблеми утичу на његове одлуке.

**ХОР 3:** Бредлија Менинга су изневерили његови надређе-ни и, ако је неко крив, то је војска. И не питај – не причам.

**ХОР 4:** Бредли Менинг је сведок ратних злочина.

**ХОР 5:** Бредли Менинг је претерао.

**ХОР 6:** Бредли Менинг је онај тип из Викиликса, је л' да?

**ХОР 1:** Бредлија Менинга су рециклирали.

**ХОР 2:** Бредли Менинг је наш Ден Елзберг.

**ХОР 3:** Бредли Менинг има приступ строго поверљивим информацијама.

**ХОР 4:** Бредли Менинг је онај клинац који је све изнер-вирао у “Х фактору”, је л' да? Је л' тако?

**ХОР 5:** Бредли Менинг је био кул тип, бар пре него што је одлепио због немогућих услова у притвору.

**ХОР 6:** Бредли Менинг је знао да, ако пусти све снимке, он је врло добро знао да ће морати да плати за то. А ипак је то урадио. То није кукавички.

**ХОР 1:** Бредли Менинг је јебени херој, без обзира на исход суђења.

**ХОР 2:** Бредли Менинг је само глупи клинац и његови потези стварно нису ништа променили.

**ХОР 3:** Бредли Менинг ради у Старбаксу.

**ХОР 4:** Бредли Менинг није имао појма шта се налази у материјалима које је објавио.

**ХОР 5:** Бредли Менинг је у јавности унапред прогла-шен кривим.

**ХОР 6:** Бредли Менинг у овом тренутку није крив ни за шта.

**ХОР 1:** Бредли Менинг је видео нешто што је изгледало као образац злочина.

**ХОР 2:** Бредли Менинг је добар показатељ колико је америчка војска лоше организована кад је у питању складиштење информација и тајне архиве.

**ХОР 3:** Бредли Менинг је идиот колосалних размера.

**ХОР 4:** Бредли Менинг трули у бригади.

**ХОР 5:** Бредли Менинг је превише наиван.

**ХОР 6:** Бредли Менинг је оптужен да је објавио огромну количину америчких војних и владиних тајних ма-теријала преко Викиликса. Ово показује како аме-ричка и многе друге владе веома често једно при-чају, друго раде, треће мисле.

**ХОР 1:** Бредлија Менинга би требало упуцати у главу.

**ХОР 2:** Бредли Менинг није херој као ни Џулијан Асанж.

**ХОР 3:** Бредли Менинг је сексуално фрустриран и усам-љен и све што ради је условљено тиме.

- ХОР 4:** Бредли Менинг је добар пример зашто педери-ма није место у војсци.
- ХОР 5:** Бредли Менинг је још увек војник.
- ХОР 6:** Бредли Менинг није прочитао то што је објавио.
- ХОР 1:** Бредли Менинг је трансвестит.
- ХОР 2:** Бредли Менинг је открио да његову фирму држи мафија.
- ХОР 3:** Бредлија Менинга су оставили да тоне у осећању да је изгубио све.
- ХОР 4:** Бредли Менинг више не сме да држи пиштољ.
- ХОР 5:** Бредлија Менинга буде на свака двадесет три минута.
- ХОР 6:** Затворски стражари Бредлија Менинга су на мети Анонимус-а.
- ХОР 1:** Бредли Менинг слави дан броја Пи.
- ХОР 2:** Бредли Менинг је објавио извештаје још једног трајаваог посла ваше усране и непрофесионалне војске.
- ХОР 3:** Бредли Менинг је једна мала слина која је изда-ла своју земљу и ризиковала наше животе. То вам је за наук кад пуштате педере у војску.
- ХОР 4:** Бредли Менинг хоће да ради у затворској библиотеци.
- ХОР 5:** Бредли Менинг је биполаран.
- ХОР 6:** По анкети наших читалаца, Бредли Менинг је на врху листе номинованих за Нобелову награду за мир.
- ХОР 1:** Бредли Менинг је радио у Аберкромби и Фичу.
- ХОР 2:** Бредли Менинг није комад намештаја.
- ХОР 3:** Бредли Менинг има ајфон.
- Хор сјаје у положеј тако да Госпођа Стоукс стоји испред учионице јуне деце.*
- ХОР 4:** Бредлија Менинга ће пребацити у мање окрутан затвор.
- ХОР 5:** Бредли Менинг тражи освеживач ваздуха.
- ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли Менинг је Велшанин!

## Сцена 3

*Октобар 2001.*

*Средња школа "Таскер Милварг".*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Тако да нећу да чујем да га је неко малтретирао или зезао због његовог нагласка. Он може да игра за Велс, тако да има права да буде овде исто колико и ви. Бредли?

*Сви у просторији гледају у Бредлија који стоји у хошку са парчетом папира – његовим распоредом часова. Сионшано, цео разред почне да мумла и прича ујлас.*

**БРЕДЛИ:** Ам... Не знам да ли сам у правом полугодишту. *Цео разред почне да се кикоће збој шоја како је на-ласио "пољуодиише" – неки имитирају.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли, у овој просторији су људи које ћеш волети и људи које ћеш мрзети, знам то по себи. Господине Причард, /додељујем ти господина Менинга // Ти си одговоран да га одведеш на следећи час и да се побринеш да му нико не набија главу у WC шољу, бар до следећег четвртка.

**МАРК:** Не не не не! Не ја.

**ГЕВИН:** Е малера!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Кажите нам, Бредли, шта знаш о норманској инвазији на Велс?

**БРЕДЛИ:** Ко је Норман?

*Цео разред прасне у смех.*

*Светло се промени.*

*Разред наставља да се тихо кикоће док Марк сироводи Бредлија по просторији – то је прилика за Марка да издвоји неколико чланова јублике као ученике.*

**МАРК:** ОК! До Теска се најбрже стиже кроз госпођину башту. Држи се нас, ми смо ТАСК дечасти, избегавај Ерм у широком луку. Тамо је олош, немој ништа да им позајмљујеш. Она плаче кад добије менструацију. Његовог тату су ухватили са подстанаром. Овај навија за Енглеску.

*Пауза*

Опак (Гевин). Бедник (Ентони). Психолог (Лиза). Стоуксова је ОК за једну наставницу. Припази на своју торбу и не кењај у школском WC-у.

*Секвенца се завршава: осветљење је нормално, њоново се чује бука коју прави разред.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Тишина! Бредли, убрзо ћеш се навићи на темпо. Господине Причард, кажите нам, због чега је Вилијам Освајач 1067. изградио замак Чипстоу, након што је 1066. поразио краља Харолда?

**МАРК:** Хтео је дворац.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Господине Хоуп?

*Гевин слеће раменима. Разред/Хор се константно кикоће, међусобно се малиреширају и тласно разговарају, а одбацују Бредлија.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Да ли неко зна? Госпођице Вилијамс?

**ЛИЗА:** Да није? Да ли је зато што... Па да, је л' због тога што је хтео да се склони од места где је била битка? Где је то било?

**ЕНТОНИ:** Хеј/ стингс

**ЛИЗА:** Хејстингс! У тренутку сам се збунила. Па да, он је, значи, тамо победио и онда, је л' онда он, значи, хтео да побегне што даље да они не могу да се врате по њега. А ја не знам, где је Хејстингс?

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Господине Менинг? Хоћеш да погађаш?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Ја, не знам.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Зашто мислимо да ћемо напасти Авганистан?

**БРЕДЛИ:** Због талибана/ крију Бин Ладена.

**ГЕВИН:** Ојха!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Хвала, господине Хоуп. Кроз историју видимо да су се нападнуте земље мењале, али су разлози увек били исти. Стратегија је наводила Америку да нападне Авганистан, као што је стра-

тегија натерала Вилијама Освајача да изгради утврђење на самом крају Велса.

*Комад њаира удари Бредлија у њошиљак.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Путем/војне силе и интересних бракова // Нормани су почели да преузимају Велс.

**БРЕДЛИ (огозго):** За шта је то?

**МАРК (огозго):** Немој.

*Још њаира лећи ка Бредлију. Лиза и Ентони тађају Бредлија њаирима.*

**БРЕДЛИ:** Шта који курац?

*Експлозивно бацање пресијаје чим се Госпођа Стоукс окрене.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Шта се дешава? Бредли?

*Тишина.*

*Она се ојеш окрене.*

Такозвана "оклопна песница", смрвила је Велс након Норманског освајања.

*Још њаира лећи, Ентони баца неколико њаира и њооди Марка, који се увреди збој шоја. Марк крене да баца њаир на Ентонија али Марк њосијаје мења и њошиљно ја засија цело одељење. Марк је њреглављен, док се Бредли не укључи, сјаје испред Марка да ја одбрани, зафрљачи њаир на Ентонија.*

*Госпођа Стоукс се окреће и разред се моменално враћи добром њонашању. Али Бредли је пресиор. Оссијаје да сшоји сам док јађа Ентонија њаиром.*

*Схвати да је сам.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли Менинг, остани после часа.

**БРЕДЛИ:** Нисам само ја.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ја само тебе видим.

**БРЕДЛИ:** Ја не лажем.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ја сам само тебе видела.

**БРЕДЛИ:** Али то је / срање. Ја не лажем.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ово је последњи пут да ти кажем.

**БРЕДЛИ:** Али –

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Нећу да се понављам.

**БРЕДЛИ:** ЗАШТО МЕ НЕ СЛУШАТЕ?

## Сцена 4

*Август 2010.*

*Квантичко бригада.*

**МАРИНАЦ 1:** Крши правила.

*Пауза*

Нема вежбања.

**БРЕДЛИ:** Ја сам/ само –

**МАРИНАЦ 1:** Нема вежбања

**БРЕДЛИ:** Ја сам још увек војник.

**МАРИНАЦ 1:** Нема вежбања.

**БРЕДЛИ:** У чему је проблем?

## Сцена 5

*Децембар 2005.*

*Бредли у Зошо-у.*

*Хор њеши Мари и одваја Ала од Бредлија.*

**АЛ:** Ништа, дођи начас да поразговарамо.

**БРЕДЛИ:** Ево.

**АЛ:** Како иде?

**БРЕДЛИ:** Одлично. Баш сам хтео да ти кажем, теби ће се ово свидети, управо сам направио платформу, још је у почетној фази тако да можеш да погледаш, то је за шеровање видеа у флешу.

**АЛ:** Сјајно, Бреде.

**БРЕДЛИ:** Мислим да су наши корисници спремни за овакву промену, припремио сам још неколико независних алатки / које раде, треба ми само још мало времена да их интегришем у оперативни систем.

**АЛ:** Бреде. Бреде. Добро, Бреде. Слушај. Бредли!

*Пауза*

Урадио си неке одличне ствари. Кори нон стоп прича о томе. Шта си урадио са Ајаксом.

*Пауза*

Немам примедбе на твој рад.

*Пауза*

Ти си викао на Мари?

**БРЕДЛИ:** Нисам викао на Мари.

*Пауза*

Нешто смо се расправљали.

**АЛ:** Изнервирала те?

*Пауза*

Подигао си глас на њу? Ти си подигао глас на њу, је л' да?

*Пауза*

**БРЕДЛИ:** Да. Али она је почела да виче на мене, и то све зато што ништа не разуме и онда морам да јој све објашњавам сто пута, о SSL или чему год а уз то покушавам да завршим и свој посао.

**АЛ:** Бредли, Мари је узнемирена.

*Пауза*

Тебе је баш брига што је Мари узнемирена?

**БРЕДЛИ:** Да ли је тебе брига то што она није у стању да ради свој посао?

**АЛ:** Мислим да није проблем у мени.

*Пауза*

Твој посао, Бредли, између осталог је и да сарађујеш. Али није мој посао да губим време на решавање ваших несугласица.

**БРЕДЛИ:** Нема несугласица, она само мора да научи како да ради свој посао.

**АЛ:** Твој посао није само организовање садржаја. Твој посао је да будеш пристојан. Да сарађујеш.

**БРЕДЛИ:** Ја јесам пристојан.

**АЛ:** Зашто се не јављаш људима?

*Пауза*

**БРЕДЛИ:** Не знам. / Не чујем их.

**АЛ:** Зар не мислиш да је то мало непристојно?

**БРЕДЛИ:** Претпостављам да јесте.

**АЛ:** Имао сам сто примедби, а не једну, на то што се ти не јављаш људима.

*Пауза.*

Ја сам хтео амбициозног клинца у тиму. Неког да нас све покрене. Али, Бредли, ти једноставно ниси професионалан. То је неопходно свакоме да би био део тима.

**БРЕДЛИ:** Ја јесам / део тима.

**АЛ:** Мари се не би сложила. Је л' капираш на шта циљам?

**БРЕДЛИ:** Ја само покушавам да радим свој посао.

**АЛ:** Ма ти одлично радиш посао, Бредли.

*Пауза*

Али кад те погледам, ти само буљиш у празно.

**БРЕДЛИ:** Ја сам најбољи програмер / ког имаш.

**АЛ:** Немам више времена за ово.

**БРЕДЛИ:** Кад би ме Мари само послушала, не би сваки пут морала да ме пита исте ствари и да се сваки пут сукобљавамо.

**АЛ:** Мари ће научити. Мислим да ти нећеш.

**БРЕДЛИ:** Обећавам да више нећу викати на њу.

**АЛ:** Жао ми је, Бредли. Морам да те отпустим.

*Тишина*

**БРЕДЛИ:** Више ћу слушати.

**АЛ:** Ја верујем да ти верујеш у то што говориш. Али ти си превише млад за нас. Погрешио сам што сам те примио.

**БРЕДЛИ:** Убудуће ћу слушати.

*Пауза*

Ја сам најбољи програмер овде –

**АЛ:** Расплакао си Мари.

*Пауза*

Она је наша.

*Пауза*

Са нама је од почетка.

*Тишина док Бредли вари ову информацију.*

**БРЕДЛИ:** Је л' има неке шансе да имам нешто, као, као пробни период?

Ја могу да ти докажем –

*Тишина*

О, боже.

*Пауза*

Мој ћале. Он ће одлепити. Он ће... О, боже.

*Пауза*

А је л' вам се још увек свиђам?

---

## Сцена 6

*Октобар 2001.*

*Средња школа "Таскер Милварг".*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Мени се свиђају сви моји ученици, Бредли, само изгледа да ти имаш проблем са ауторитетом. Да ли имаш проблем са ауторитетом?

*Пауза.*

Зашто си се расправљао са мном?

**БРЕДЛИ:** Зато што није фер.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ко си ти да одлучујеш о томе шта је фер, а шта није фер?

**БРЕДЛИ:** А ко сте ви да о томе одлучујете?

*Пауза.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Мислим да си управо одговорио на моје прво питање, Бредли.

*Пауза.*

Слушај. Ово је за тебе нова средина. Нови наставници. Нови ђаци.



*Пауза.*

Ти си већ у великом заостатку. Американац си; касно си се укључио; ниси баш ни крупан. Не треба ти још да на све то будеш и непослушан.

*Пауза.*

Како је код куће?

*Он слеће раменима.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Гледај, овако, следећи пут кад осетиш да се пуниш бесом, хоћу да дубоко удахнеш. Кад тако дубоко удахнеш, сав бес ће нестати и мисли ће ти се избистрити. Знаћеш тачно шта треба да урадиш, и ја ти гарантујем да ти се више неће поновити да тако праснеш.

*Пауза.*

Хоћеш да ми учиниш, да урадиш овако како ти кажем?

*Он климне.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ко је бацио прву папирну лопту?

**БРЕДЛИ:** Гевин, наставнице. Да ли могу да идем сад?

## Сцена 7

*Април 2006.*

*Бредли је на МекПослу<sup>1</sup>, Тулса, Оклахома.*

**МУШТЕРИЈА:** Да, само соја лате.

**БРЕДЛИ:** Обичан соја лате?

*Тина годаје шољу Бредлију – он је прослеђује Муштерији. Хор изводи услужне пословне и годаје Бредлију и Тини одговарајуће реквизиције.*

**МУШТЕРИЈА:** Хвала.

**БРЕДЛИ:** Извините због...

*Муштерија је изашла.*

*Бредли зевне.*

**ТИНА:** А где ти сад живиш?

**БРЕДЛИ:** Био сам код тате и маћехе неко време, али нисам се баш уклапао па сам узео себи стан, у центру. Газда ми је некако фуј.

**ТИНА:** Ок.

**БРЕДЛИ:** Ово ми је само привремен посао, док не покренем своју фирму за програмирање. Прошли посао је био катастрофа. Али нисам дуго остао, тако да је то у реду.

*Почну да слажу блузу.*

**ТИНА:** Овде су сви само преко лета.

**БРЕДЛИ:** А-ха. Важи.

**ТИНА:** Шта ти то значи?

*Тишина.*

Ти мислиш да ја хоћу / да останем овде заувек?

**БРЕДЛИ:** Не.

*Пауза.*

Нисам тако мислио.

*Пауза.*

*Своје за њулом са фабричком шраком на којој су хамбургери. Заједно праве хамбургер.*

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Нисам хтео да будем заједљив.

**ТИНА:** Тако је испало.

**БРЕДЛИ:** Ма, заборави.

*Тишина.*

**ТИНА:** Мој друг исто живи у центру, где ти тачно живиш?

**БРЕДЛИ:** Мм, уметнички округ Брејди, ту близу.

*Пауза.*

Само кажем. Ја сам живео у Енглеској. Правио сам сајтове. Морао сам да бринем о мами. Извини ако ме је то натерало да имам неке амбиције у животу.

*Она њојска под дезинфекционим средством, он брише крјом.*

1) Игра речи која указује на посао у неком од многобројних ланаца брзе хране, по узору на Мекдоналдс.

**БРЕДЛИ:** Ови људи немају амбиције. Ми немамо ништа заједничко.

*Пауза.*

Ако сам због тога зао, онда у реду. Онда сам зао.

**ТИНА:** Ти ниси чак ни пробао да причаш са свима.

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**ТИНА:** Стварно?

**БРЕДЛИ:** Да. Већина је таква.

**ТИНА:** Већина.

**БРЕДЛИ:** Они неће ништа од живота. Види им се да неће.

Нигде им се не жури. А ја једва чекам да одем одавде.

**ТИНА:** Ти гледаш с висине на / људе, Бредли.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Можда их и гледам с висине. Али они су то и заслужили, ако мисле да је ово најбоље што могу.

*Стављају своје слушалице са микрофоном.*

**ТИНА:** Џејсон је рекао да ти спаваш у својим колима.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Радио сам дуплу смену.

**ТИНА:** Он те је видео неколико пута. (*Говори у микрофон.*) Само тренутак, господине, повезаћу вас са нашим тимом за подршку потрошачима. Молим вас, сачекајте! (*Бредлију*) Ти спаваш у колима.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Ја не спавам, у колима.

**ТИНА:** Увек останеш последњи и имаш четкицу за зубе у свом ормарићу.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Само сам вредан.

**ТИНА:** Сви су те видели како переш зубе у WC-у.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** То ништа не значи.

**ТИНА:** Ти све гледаш са висине, идеш околу и говориш нам да смо глупи, а реално си бескућник.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Делим гајбу у граду.

**ТИНА:** А мало пре си рекао да сам изнајмљујеш? (*Говори у микрофон.*) Да, господине, колега је био заузет на другој линији. Извините што сте чекали.

*Пауза.*

Ма боли ме уво и да спаваш на ђубришту. Немој само да се правиш да си најпапетнији. Спустићу те сваки пут. Скапирај да спаваш у својим колима и да радиш усран посао. Ти немаш права никог да гледаш с висине. Заробљен си овде као и сви ми.

---

## Сцена 8

*Сейтембар 2010.*

*Квантичко бригада.*

*Метални звук.*

*Кроз врата проклизи шањир са храном.*

*Бредли прилази шањиру. Гледа у Тину.*

*Подигне своју храну, сега поред Тине и једе у тишини.*

---

## Сцена 9

*Август 2007.*

*Амерички дајнер.*

*Дрући Бредли седи преко пула свој оца, Брајана. Брајана љуми цео хор.*

*Бредли нервозно савија салвету.*

**БРЕДЛИ:** Хвала ти што си дошао.

**БРАЈАН:** Јеси већ јео? Ја ћу палачинке? Како ти се чине палачинке?

**БРЕДЛИ:** Не треба ништа.

**БРАЈАН:** Јеси већ јео?

**БРЕДЛИ:** Скроз сам / без лове тако да –

**БРАЈАН:** Могу ја да те частим доручком, Бредли.

**БРАЈАН:** Онда ћу палачинке.

**БРАЈАН** (*конобарици*): Две палачинке, обе са јаворовим сирупом.

**БРАЈАН:** Нисам никад овде јео.

**БРЕДЛИ:** Добро је. Добро / је.

*Тишина.*

**БРАЈАН** (*односи се на салвеџу*): Прекини с тим.

*Тишина, док Бредли сјусџи салвеџу.*

**БРАЈАН:** Значи, нећеш да питаш како ти је маћеха?

**БРЕДЛИ:** Како је она?

**БРАЈАН:** Добро је.

*Пауза.*

Узимамо нови тепих. Кућа је у хаосу.

*Тишина, док Бредли поново почне да савија салвеџу. Брајан му ојме салвеџу. Бредли удахне дубоко да се смири.*

**БРЕДЛИ:** Ја, овај. Ја сам те звао, тата, да се видимо данас, зато што, овај...

**БРАЈАН:** Где сад живиш?

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Ту сам. Са неким пријатељима. Свугде помало.

*Хор ојонаша Конобарицу која доноси две палачинке.*

**БРЕДЛИ:** Хвала.

*Конобарица постоје још један Брајан.*

**БРЕДЛИ:** Хтео сам да те питам. Ако, овај, ако знаш, ако би могао да ми помогнеш. Ако би имао. Ако би могао да ми помогнеш да платим себи школовање.

**БРАЈАН:** Је л' знаш шта би студирао?

**БРЕДЛИ:** МИТ, БУ.

*Тишина.*

И радићу. Сад имам неки посао безвезе, али ако се не померим одавде, бићу осуђен на срање од посла. И да живим, знаш / ни од чега.

**БРАЈАН:** Где сад радиш?

**БРЕДЛИ:** Радио сам у Аберкромбу и Фичу. Сад гледам да нађем нешто боље. Тренутно још тражим.

**БРАЈАН:** Ти мислиш да теби свет дугује каријеру. Е, па, не дугује ти нико ништа. / Откако те је мајка одвела у Велс, потпуно си изгубио осећај за реалност.

**БРЕДЛИ:** То није зато што ме је мама одвела у Велс, кад си нас ти напустио.

*Тишина.*

*Три Брајана*

*Ти да њазиш шџа ирчаиш.*

*Тишина.*

Једи ту палачинку.

*Пауза.*

Ти би сад да студираш.

**БРЕДЛИ:** Да, хтео бих да студирам информатику.

*Тишина.*

**БРАЈАН:** И мислиш да је то решење свих проблема.

**БРЕДЛИ:** Па / да.

**БРАЈАН:** Е па није.

**БРЕДЛИ:** Је л' хоћеш да ми помогнеш или не?

*Четврти Брајан броји нешто новца и сџавља ња на сџо.*

**БРАЈАН:** Узми ове паре. Наћи ћемо се сутра овде, понеси CV, чисту кошуљу и кравату. Идемо заједно у војни центар на регрутацију.

**БРЕДЛИ:** Не, тата, нећу у војску! Хоћу да студирам!

**БРАЈАН:** Кад си био мали, стално си причао како хоћеш у војску.

**БРЕДЛИ:** Хоћу да студирам.

**БРАЈАН:** У чему је твој проблем са војском?

**БРЕДЛИ:** Немам ја никакав проблем са војском / тата, ја имам проблем / са влашћу.

**БРАЈАН:** Тамо имаш три obroка. Кров над главом.

**БРЕДЛИ:** Не знам зашто сам уопште мислио да би ми помогао.

**БРАЈАН:** Можеш да радиш са компјутерима у обавештајној служби. Они имају убедљиво најбољу опрему. Добићеш три obroка, кров над главом и основну обуку. Има још ово. После четири године у служби, они ће ти платити студије.

**БРЕДЛИ:** Они ти плате школарину?

**БРАЈАН:** Можеш да бираш. Најелитније факултете. И они ти плате. Мораш мало да се стрпиш, али за то време добијеш животно искуство и паре у џепу.

*Пећи Брајан се наине над Бредлијем.*

**БРАЈАН:** Покупи своју диплому и онда иди из војске са чином и квалификацијама.

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** И онда бих могао на МИТ?

**БРАЈАН:** Можеш где год хоћеш. За џабе.

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Ја сам висок метар и педесет осам и имам четрдесет / и осам кила.

**БРАЈАН:** Не идеш у коњицу. И редовна војска ће ти бити тешка.

**БРЕДЛИ:** Ја сам геј.

*Пауза.*

**БРАЈАН:** Живот чини низ компромиса. 'Оћеш да будеш мушкарац и да се пријавиш у војску или би да будеш геј и да радиш у Старбаксу?

*Пауза.*

*Брајан му њонуди новац.*

*Бредли њрихваиши.*

**БРЕДЛИ:** Где да идем сад?

## Сцена 10

*Сейтембар 2002.*

*Средња школа "Таскер Милвард".*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ево, овде, дођи напред, Бредли, седи у врућу столицу. Одмах! Данас ћемо учити о Мертурској буни, из 1831!

*Неодлучно, груји Бредли оглази на чело разреда и сега.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** То је био народни устанак када су радници преузели град. У то време, револуционарне идеје су претиле да уздрмају статус кво. Први пут на свету подигнута је црвена застава револуције.

*Она се наине над Бредлијем.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Овај двадесет-трогодишњи-младић је погубљен због тих идеја. Обешен је испред онога што је данас Кардифска пијаца.

*Пауза.*

Али вратио се из мртвих на једно поподне, дошао је да вама помогне да прођете контролни. Молим вас поздравите (*Бредлију*) Дика Пендерина. Ко има питање за нашег великомученика у врућој столицу? Лизо?

**ЛИЗА:** Ам... па, ух. Овај, ам... Хтела сам да кажем... не? Како се беше зовеш? Сметнула сам с ума. Не! Чекај. Како се, како се стварно зовеш?

**БРЕДЛИ:** Ричард Луис.

**ГЕВИН:** Колико имаш година?

**БРЕДЛИ:** Двадесет три.

**МАРК:** Јеси ти геј?

*Разред је огушевљен.*

*Бредли је увређен и хоће да устане са места. Госпођа Стоукс му даје знак да удахне. Бредли њоново сега и удахне дубоко да се смири.*

**БРЕДЛИ:** Не. Нисам.

**МАРК:** Да ли си се некад пољубио са дечаком?

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Хвала, господине Причард, мислим да смо истрошили питања на ту тему.

**ЕНТОНИ:** Како је то кад те обесе?

*Бредли слејне раменима.*

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Господине Пендерин?

*Пауза.*

*Разред је тих.*

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Имате пуну пажњу целог разреда, господине Пендерин.

**БРЕДЛИ:** Није ми се свидело то што су ме сви само гледали, а нико ништа да предузме. Да сам ја видео како без разлога кажњавају неког ко је невин, ја бих нешто урадио. Сви ти људи за које сам мислио да су ми пријатељи. Само су ме пустили да умрем.

*Тишина.*

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Само да појаснимо, господине Пендерин, да је постојала петиција са преко једанаест хиљада потписа која захтева од владе да вас пусти, али да. То мора да је било ужасно искуство. Које су биле Ваше последње речи?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Не сећам се. Био сам преокупиран умирањем.

*Разред њрасне у смех. Бредли ужива у њренујку.*

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Ваше последње речи су биле: ‘*Oh arglywdd, dyta gamwedd*’. Шта значе ове речи? Да видимо колико знате велшки.

**БРЕДЛИ:** *Arglywdd* је Бог, зар не?

**ГОСПОЋА СТОУКС:** ‘Ох, Господе, каква неправда’ или ‘Ох, Господе, ево неправде.’ Због чега сте то рекли?

**БРЕДЛИ:** Зато што сам невин. Нисам убо тог војника у ногу. Нисам убо никога, осудили су погрешног човека.

**ГЕВИН:** Како је то кад си великомученик?

**БРЕДЛИ:** Ја нисам великомученик / ужасно ме фрустрира то што сам мртав, а не могу да утичем на то како ме ословљавају.

**ГЕВИН:** Ма ти си дупе.

**БРЕДЛИ:** Великомученик је неко ко хоће да умре. Ја нисам хтео да умрем.

**ГОСПОЋА СТОУКС:** То није увек тако.

**БРЕДЛИ:** Јесте.

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Великомученик је онај ко умре зарад вишег циља, не онај ко се убије зарад вишег циља, постоји разлика.

**БРЕДЛИ:** ОК, добро, нисам прави великомученик.

**МАРК:** Шта је неко ко није прави великомученик?

**БРЕДЛИ:** Ја нисам великомученик; мене су ухватили и оптужили за нешто што нисам урадио. Како сам онда великомученик?

**ЛИЗА:** Зато што си кажњен.

**БРЕДЛИ:** Они типови што су авионима улетели у Светски трговински центар, они су били великомученици. Бомбаши самоубице у Авганистану, они су великомученици. Великомученик је неко ко толико верује у нешто да ће се убити због тога. Не неко ко је, ко је само ухваћен.

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Да ли се неко слаже са господином Пендерином?

*Пауза.*

Да ли се неко не слаже са њим?

**ЛИЗА:** Није тако. То нема везе. То ти је, што ти је. Као да ниси морао. Само зато што ниси нешто урадио, или те војска или те држава или те било ко казни за то, онда... Не знам. Ја само. Не знам.

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Зашто си протествовао?

**БРЕДЛИ:** Ух... због лоших услова за рад. Због дужничког ропства. Ам.

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Да ли би неко нешто да дода?

**МАРК:** Плате у натури.

**ЛИЗА:** Ниске наднице.

**ГОСПОЋА СТОУКС:** Ти си хтео промене? Је л’ да?

**БРЕДЛИ:** Да.



*Реїруџи невољно, поново бацају своје ствари на једну томилу.*

*Наредник на обуци прилази Бредлију.*

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Име!

**БРЕДЛИ:** Бредли Менинг, Наредниче!

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Да ли си ти кржљавац у воду, Бредли Менинг?

**БРЕДЛИ:** Мислим да нисам, Наредниче!

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Ја мислим да јеси. Бредли Менинг, да ли ћеш ми доказати да грешим?

**БРЕДЛИ:** Да / Наредниче!

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** А шта си до тад?

**БРЕДЛИ:** Не разумем, Наредниче.

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Ја мислим да си ти кржљавац, док ми не докажеш супротно. Шта си ти?

*Пауза.*

ШТА СИ ТИ?

*Пауза.*

ШТА СИ ТИ?

**РЕГРУТ 1:** Кажу да си кржљавац.

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Војниче, да ли сам ти се обратио?

**РЕГРУТ 1:** Не, Наредниче.

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** На под. Двадесет комада.

*Реїруџи 1 почиње да ради склекове.*

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Менинг, шта си ти?

**БРЕДЛИ:** Ја сам... Ја сам кржљавац, Наредниче.

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Шта?

**БРЕДЛИ:** Ја сам кржљавац, Наредниче.

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Не чујем.

**БРЕДЛИ:** ЈА САМ КРЖЉАВАЦ, НАРЕДНИЧЕ.

*Наредник на обуци дуне у звиждаљку. На сају почиње одбројавање од тридесет секунди.*

*Бредли је спор у својој реакцији, обесхрабрен злостављањем.*

*Овај џуџ је још немилосрднији грабеж. Бредли се бори рукама и ногама да дође до ствари. Друџи Бредли искочи из мешажа.*

*Наредник на обуци дуне у звиждаљку.*

*На пооду има још ствари.*

*Наредник на обуци поново изрази све ствари, измениша их, пређе преко њих.*

*Дуне у звиждаљку. Сај одбројава тридесет секунди.*

*Бредли је исувише неодлучан да би покушао.*

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Менинг! Да ли ти то одбијаш послушност?

**БРЕДЛИ:** Не, Наредниче!

*Он покуша да скупи нешто од својих ствари.*

*Звиждаљка тише.*

*Следећи Бредли искочи из томиле. Наредник на обуци почне да изрази торбе, вод је разочаран. Наредник на обуци помеша све ствари, пређе преко њих и баца све на поод.*

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Тридесет секунди.

*Дуне у звиждаљку.*

*Вод почне да сарађује и развршава своје ствари, међусобно годају ствари једни друџима.*

*Још један Бредли искаче из мешажа. Сви су сјаковали своје торбе, осим Бредлија, који на пооду покушава да покупи остацике.*

*Звиждаљка тише.*

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Испразните торбе!

*Вод зајечи.*

**РЕГРУТ 2:** Побогу, Менинг.

*Наредник на обуци меша све ствари, прешумба их и пређе преко томиле.*

**РЕГРУТ 3:** Сабери се овај пут, Менинг.

**РЕГРУТ 1:** Хајде само да му помогнемо.

**НАРЕДНИК НА ОБУЦИ:** Изгледа да нисам једини који мисли да си ти кржљавац, Менинг! Упрскај опет и цео вод има да уради педесет.

*Звиждаљка њисне. Са њи њоново њочне да одбројава.  
Ретруњи се оњимају. Бредли је ван себе од беса.*

**БРЕДЛИ:** Зашто баш ја?

## Сцена 12

*Сейтембар 2008.*

*Улични њрошесњ њроњив Предлога 8.*

**РЕПОРТЕР:** Због тога што имаш војно обележје. Ти си војник, је л' да?

*Ретруњер сњави микрофон исњред изненађеноњ Бредлија.*

*Тајлер ња њледа из далека.*

**БРЕДЛИ:** За кога извештаваш?

**РЕПОРТЕР:** Syracuse.com. Како се зовеш.

**БРЕДЛИ:** А да ти ја ипак не кажем име? Најбољи начин да сачуваш тајне јесте да их уопште немаш.

**РЕПОРТЕР:** А може и тако.

**БРЕДЛИ:** Овде сам зато што протестујем против Предлога 8. Тренутно служим војску, чекам да ме пребаце у Ирак. Избацили су ме из куће и једном сам изгубио посао зато што сам геј. Свет се не креће довољно брзо за нас ни код куће, ни на послу, ни на ратишту.

**РЕПОРТЕР:** Да ли је 'Не питај – не причам' најгора ствар, кад је у питању војска?

**БРЕДЛИ:** Апсолутно.

*Тајлер ухвањи Бредлијев њоњлед.*

**БРЕДЛИ:** С обзиром на то да је мој посао питање живота и смрти, неко би помислио да ће војска уважавати лични интегритет. Уместо тога, они би радије да десет процената запослених сваки јebени дан лаже и обмањује све о томе ко су и шта су. Извините ме...

*Бредли се нањиње ка Тајлеру, а Хор ња задржава.*

**БРЕДЛИ:** Хеј?

*Тајлер одмери Бредлија од њлаве до њење.*

**ТАЈЛЕР:** Гао.

**БРЕДЛИ:** Ја сам Бред.

**ТАЈЛЕР:** Тајлер.

**БРЕДЛИ:** Је л' идеш на скуп?

**ТАЈЛЕР:** Вероватно не.

**БРЕДЛИ:** Ох.

**ТАЈЛЕР:** Смарају ме говори.

**БРЕДЛИ:** И мене, исто.

*Крену да ходају заједно.*

**ТАЈЛЕР:** Да погађам, мали град, бавиш се нечим штреберским, неко програмирање, нешто са добрим здравственим осигурањем.

**БРЕДЛИ:** Војник.

*Тајлер се смеје.*

Јесам.

*Пауза.*

Ја сам са десетом Планинском дивизијом. *(На Тајлерово зањрењањење.)*

Ја сам обавештајни аналитичар.

**ТАЈЛЕР:** Компјутери.

**БРЕДЛИ:** Све врсте података, станице, обавештења.

**ТАЈЛЕР:** Значи / компјутери?

**БРЕДЛИ:** Све у свему, компјутери, да.

*Смеју се док њрање марњи.*

**ТАЈЛЕР:** Како ти се свиђа?

**БРЕДЛИ:** То је баш одговоран посао. Ако га обавим како треба, ако је мој извештај командиру бригаде добар, ја спасавам животе. Осећам велику одговорност.

**ТАЈЛЕР:** Срећно ти било са тим.

**БРЕДЛИ:** Па и нисам баш срећан. Не видим себе у војсци. Капирам да могу да одрадим још пар година, да добијем неке зајebане квалификације. Уђем у политику. Покупим пар идеја.



**ТАЈЛЕР:** Ја не знам ни које ципеле да обујем, а ти си већ испланирао две каријере.

**БРЕДЛИ:** Да си ти имао моје детињство, и ти би планирао како да побегнеш. Чиме се ти бавиш?

**ТАЈЛЕР:** Брандејс. Неурологија.

*Пауза.*

Бавим се класичном музиком, а уз то сам и дрег квин.

**БРЕДЛИ:** То је. То је...

**ТАЈЛЕР:** Хоћемо одавде / да нађемо неки кафић?

**БРЕДЛИ:** Да. То је. Апсолутно. Да. Ја. Да.

*Тајлер одлази, а Бредли ња праши.*

## Сцена 13

*Јануар 2011.*

*Квантичко бригада.*

*Враћа се залује пред Бредлијем.*

*Хор постоје прошест 'Ослободите Бредлија Менин-ја'.*

*Бредли устаје. Ослушкује. Покушава да прибије ухо уза зид, колико год је то могуће. Навијање се чује мало јасније.*

*'Ослободите Бредлија, Ослободите Бредлија Менин-ја, Ослободите Бредлија Менин-ја'.*

*Бредли је забезекнуо. Стоји укиљено док покушава да разуме оно што чује.*

*Сићуран је. Чује 'Ослободите Бредлија Менин-ја'.*

*Ошме му се јецај, даје све од себе да се прибере.*

*Бредли стоји и послушкује са широким осмехом на лицу.*

*Рашири руке.*

*Осећа удар агреналина и унервози се.*

*Поскакује горе-доле, онда покуша да стоји мирно.*

*Поново поскакује и поруши то мало што има у соби. Удара песницама кроз ваздух. Скаче на кревет и са њега. Трчи по хелији.*

**МАРИНАЦ 1 (оф):** Нема вежбања.

**БРЕДЛИ (одушевљено):** Океј!

*Бредли стоји мирно. Не може да одоли – завија, удара кроз ваздух и трчи по хелији.*

*Враћа се ошварају уз метални звук.*

*Улазе четвори најумијана маринца.*

*Маринац 1 ставља Бредлију лисице на руке, Мари-нац 2 му ставља лисице на ноје.*

**МАРИНАЦ 1:** Мирно!

*Бредли стане у ставу 'мирно'.*

*Маринци се крећу око њега.*

**МАРИНАЦ 1:** Затворениче 4333453, на месту вољно!

*Бредли рашири ноје у ширини рамена.*

*Маринац 2 се уноси Бредлију у лице.*

*Бредли покушава да леда право, али не успе да не погледа Маринца 2.*

**МАРИНАЦ 2:** 4333453, да ли ти то мене гледаш?

**БРЕДЛИ:** Не, наредниче!

**МАРИНАЦ 1:** Налево!

*Бредли се окрене налево.*

**МАРИНАЦ 3:** Немој да се окрећеш налево!

*Бредли се исправља.*

**МАРИНАЦ 1:** Рекао сам налево!

**БРЕДЛИ:** Да, десетару!

**МАРИНАЦ 4:** Маринци одговарају са 'Разумем', не са 'Да'. Да ли је то јасно, војниче?

**БРЕДЛИ:** Да, десетару.

**МАРИНАЦ 3:** МИСЛИШ РАЗУМЕМ!

**БРЕДЛИ:** Разумем, десетару.

**МАРИНАЦ 1:** Надесно.

**МАРИНАЦ 2:** Немој надесно!

**БРЕДЛИ:** Д-Разумем, наредниче!

**МАРИНАЦ 1:** Рекао сам надесно!

**БРЕДЛИ:** Разумем, десетару!

**МАРИНАЦ 1:** На месту мирно, да ти скинемо лисице.

*Пауза.*

РЕКАО САМ МИРНО.

*Маринац 1 ишљи у Бредлија, он узмакне и самим ишим се помери.*

**МАРИНАЦ 1:** Рекао сам мирно!

**БРЕДЛИ:** Да, десетару, стојим мирно.

*Маринац 4 иреићећи ирилази Бредлију.*

**МАРИНАЦ 4:** Мислио сам да смо појаснили да треба да одговараш са 'Разумем', а не 'Да', да ли је то јасно?

**БРЕДЛИ:** Разумем / Десетару.

**МАРИНАЦ 1 (урла):** МИРНО!

**БРЕДЛИ:** Да, десетару, стојим мирно! Мислим –

**МАРИНАЦ 4:** Да ли имамо проблем? Је л' ми то имамо непослушног?

**МАРИНАЦ 2:** 4333453, да ли си непослушан?

**МАРИНАЦ 4:** Наредник те нешто пита, 4333453.

*Бредли у сипраку закорачи уназад. Пољуља се и седне.*

**БРЕДЛИ:** Ја... Ја... Ја не... Ја нисам ништа. Само покушавам да пратим ваша наређења.

**МАРИНАЦ 4:** ДА ЛИ ИМАШ ПРОБЛЕМ СА НАРЕЂЕЊИ-МА?

**БРЕДЛИ:** Ја сам. Молим вас, ја само / покушавам да пратим наређења.

**МАРИНАЦ 4:** ДА ЛИ ИМАШ ПРОБЛЕМ СА НАРЕЂЕЊИ-МА?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ (тихо):** Не, десетару.

*Маринац 4 ирибије своје лице уз Бредлијево и дуже време остане у шој пози.*

*Бредли погледа у пог.*

*Четири Маринца стану у ћошкове, формирају квадрати.*

**МАРИНАЦ 1:** Почни рекреацију, 4333453.

*Веома гућа пауза.*

*Маринци стоје крућио и право, за разлику од Бредлија који се сручи.*

*Полако, Бредли устане.*

*Бредли почне да хода, ираићећи имаинарне линије квадратија који су Маринци формирали.*

*Постане јасно да Бредли ходајући прави фигуру осам – осликава чвор.*

## Сцена 14

*Сейтембар 2009.*

*Тајлерова соба у сипуденском дому.*

*Бредли и Тајлер се заирле и љубе у сипрасивеном, иија-ном заирљају.*

*Тајлер скида Бредлијеву одећу. Хор их тура и раздваја.*

**ТАЈЛЕР:** Прошло је превише времена.

**БРЕДЛИ:** Знам.

**ТАЈЛЕР:** Скини кошуљу, скини кошуљу.

*Он повуче Бредлијеву кошуљу. Бредли је сав у модрицама. Тајлер иреилашено устукне.*

**ТАЈЛЕР:** Шта је то, јеботе?

**БРЕДЛИ:** У реду је.

*Покушава поново да анимира Тајлера, он одбија.*

**БРЕДЛИ:** Немој да те то оптерећује.

*Тајлер окрене Бредлија да види све његове модрице.*

**БРЕДЛИ:** Немој да бринеш / за то, ОК? То је моја ствар.

**ТАЈЛЕР:** То је / твој посао. Нормални људи не добијају батине у канцеларији.

**БРЕДЛИ:** Бранио сам се.

*Зашто ме тако гледаш.*

*Пауза.*

Није ми ништа.

**ТАЈЛЕР:** Је л' имаш с ким тамо да причаш?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Са Питом.

**ТАЈЛЕР:** Шта Пит / каже на све то?

**БРЕДЛИ:** Да, он прича са мном.

*Пауза.*

Кад чује да плачем.

*Престјаје да облачи мајицу и зуре у њу.*

Проћи ће брзо, у сваком случају.

**ТАЈЛЕР:** Откуд то?

*Тишина.*

*Прејлављен емоцијама, Бредли прекрије лице мајицом.*

**ТАЈЛЕР:** Немој да плачеш.

*Бредли се одмакне од Тајлера.*

*Бредли се у тишини примири.*

**БРЕДЛИ:** Јеси ишао данас у школу?

**ТАЈЛЕР:** Ух, јесам.

*Пауза.*

Пропустио сам први час, успавао сам се.

**БРЕДЛИ:** Јасно.

*Тишина.*

**ТАЈЛЕР:** Можеш да их тужиш за то што су ти урадили.

**БРЕДЛИ:** Говориш као да си јébени идиот. Јеси свестан како понекад звучиш?

*Пауза.*

Као јébени идиот.

*Пауза.*

Ма палим ја одавде.

*Бредли покупи своје ствари.*

**ТАЈЛЕР:** Немој.

**БРЕДЛИ:** Склони се.

**ТАЈЛЕР:** Молим те, остани.

**БРЕДЛИ:** СКЛОНИ СЕ, КАД ТИ КАЖЕМ.

*Тишина.*

**ТАЈЛЕР:** Знам ја такве типове. Не мораш то да трпиш, знаш?

**БРЕДЛИ:** Шта ти знаш о било чему?

*Пауза.*

Ја пролазим кроз ово сваки дан да бих постигао то што ти већ имаш, јébоте, а ти не можеш ни да устанеш на време за час.

*Пауза.*

Мене туку сваки дан, зову ме педер и кржљави и наказа<sup>3)</sup>, плују ме и – ја то све трпим да бих постигао то што ти већ имаш, а ти се излежаваш?

*Он покида мајицу са себе.*

Да ли би се излежавао са овим?

*Тишина.*

Ја сам се пријавио у војску само да би ми платили факултет, али сам толико сјebан да не могу да прођем ни основну обуку!

*Пауза.*

Избацују ме из војске.

*Пауза.*

И зашто све ово? Ни за шта!

**ТАЈЛЕР:** Зашто те избацују?

**БРЕДЛИ:** Као да је па битно?

.....  
3) У оригиналу 'chapter 15' односи се на 15. члан Закона америчке војске о хомосексуалном акту. Под *акциом*, овај закон подразумева и хомосексуални чин и саму изјаву о хомосексуалном опредељењу, односно њихову забрану. Због тога се још назива и *don't ask – don't tell*. Због изразито дискриминаторске природе закона, у тексту је 'chapter 15' преведено као 'наказа' ради лакшег разумевања контекста синтагме 'члан 15'.

## Сцена 15

---

*Јануар 2003.*

*Средња школа “Таскер Милварг”.*

**ЕНТОНИ:** Није, није ми битно.

*Он седи за комјутером.*

Само кажем.

*Пауза.*

Требало би да имаш пропусницу за компјутере.

*Бредли сега за комјутер. Њих двојица раде у тишини.*

**БРЕДЛИ:** Која ти је то игрица?

**ЕНТОНИ:** Не играм игрицу.

**БРЕДЛИ:** О, Боже, Ентони.

*Пауза.*

Само сам питао.

*Тишина.*

**ЕНТОНИ:** Пишем нешто.

*Пауза.*

Неки програм.

**БРЕДЛИ:** Стварно?

*Он се нагине над Ентонијев екран. Ентони га брзо сакрије.*

**БРЕДЛИ:** Шта је то, нека тајна?

**ЕНТОНИ:** Нисам још завршио.

**БРЕДЛИ:** Ја правим сајт.

*Тишина.*

Могу да ти помогнем. Добро ми иде кодирање.

**ЕНТОНИ:** Хвала.

**БРЕДЛИ:** Је л’ хоћеш да ти помогнем или не?

*Пауза.*

Ентони?

*Пауза.*

*Долази до Ентонијевог екрана. Ентони га поново заклања да не може да се види.*

**БРЕДЛИ:** Пустите да видим.

*Пауза.*

Нећу ја ништа да ти украдем – имам ја довољно идеја.

*Пауза.*

‘Ајде, што си такав.

*Ентони климне огрично.*

**БРЕДЛИ:** А што ми не даш да видим?

**ЕНТОНИ:** Не треба ми помоћ. Па нек га радим и сто година ако треба.

*Бредли се оторчено враћа за свој комјутер.*

*Обојица у тишини раде на својим пројектима.*

**ЕНТОНИ:** НЕЋУ... КУЋИ.

*Тишина.*

*Бредли се помери до Ентонија. Ентони и Хор пустије Бредлија да види екран.*

**БРЕДЛИ:** Шта ми радимо овде?

## Сцена 16

---

*Новембар 2008/2003.*

*Хакерски просјор на Бостонском универзитету / Средња школа “Такер Милварг”.*

**ТАЈЛЕР:** Хоћу да те упознам са мојим пријатељима компјутерашима. Дејвиде!

*Група студентина са Бостонског универзитета седи околу, проверавају хардвер.*

**ДЕЈВИД:** Еј! Тајлеру!

**ТАЈЛЕР:** Ово је Бредли. Он је много више заинтересован за ово него ја.

**ДЕЈВИД:** Океј! Да ли си упознат са покретом отворени софтвер, отворени хардвер? ‘Грађе’ је простор где студенти могу да се залажу за тај покрет и да

учествују у самоорганизованим студентским радионицама.

*Пауза.*

Тако да! Мувај се, провали како шта функционише, ако имаш нека сазнања, подели их са другима. Сад је на програму 'Отворена организација обијача брава', они ће касније направити демонстрацију, а свратиће нам на разговор и Фондација 'Слободни софтвер'.

*Дејвид иродужи гаље.*

**БРЕДЛИ:** Хоћу кући.

**ТАЈЛЕР:** Али дошли смо овде због *ишебе*, зато што си *иши* тај кога то занима. Треба да се упознаш са другим штреберима и откуд знам. / Да стекнеш неке нове пријатеље.

**БРЕДЛИ:** Али они *сви* студирају.

**ТАЈЛЕР:** Ти си паметнији од свих ових заједно.

**КАЈЛ:** Еј?

**ТАЈЛЕР:** Еј.

**КАЈЛ:** Ја сам Кајл.

**ТАЈЛЕР:** Тајлер, ово је Бредли.

**КАЈЛ:** Човече, шта ти се десило с лицем?

*Пауза.*

**ТАЈЛЕР:** Он је војник.

**КАЈЛ:** Ти си *војник*?

**БРЕДЛИ:** Обавештајна служба.

**КАЈЛ:** Вааау! Провали што сам направио овог црвеног миша работа.

*Он извади гаљински управљач и доведе миша робота веома близу њих.*

*Бредли, Тајлер и Кајл иледају у иод, док Кајл окреће миша, обрће га у круи, врши га најпрег-назад.*

*Тишина.*

**ТАЈЛЕР:** Па ово је страва.

**БРЕДЛИ:** Аха. Баш страва.

*Тајлер и Бредли оду гаље од Кајла.*

**БРЕДЛИ:** Је л' можемо сад кући?

**ТАЈЛЕР:** Ти то мене озбиљно питаш?

**БРЕДЛИ:** Ускоро ћу изгубити посао и једину шансу да студирам, а ти си ме довео међу ове људе којима је информатика главни предмет, а све што умеју јесте да праве јебеног *миша робота*.

*Дејвид начује овај разговор.*

**ДЕЈВИД:** Е па! Бредли, хоћеш да дођеш да упознаш Елисон?

*Тајлер му иоказује да иде. Дејвид доводи Бредлија до ируије у којој је Елисон.*

*Тајлер оде од Бредлија и ирикључи се грутој ируији која ирича и иије из црвених иласиичних чаша.*

**ЕЛИСОН:** Леви је истакао шест хакерских етичких правила. 'Неограничен приступ компјутеру и свему што би нас могло научити како свет функционише.' 'Све информације би требало да буду слободне.' 'Сумњај у ауторитет – промовиши децентрализацију.' Ам, колико сам их до сад набројала? А, да – 'Хакерима судите на основу хаковања, а не на основу образовања, расе или сексуалне оријентације.' А ово ми је омиљено: 'Можеш да створиш лепоту на компјутеру.'

**ДЕЈВИД:** Које је шесто?

**ЕЛИСОН:** Срање.

**ДЕЈВИД:** 'Компјутери могу да промене твој живот набоље.'

*Кајлов миш иролеиши кроз ируиу, Кајл иакође – иирчећи за њим. Сви га иосмаирају док излази, јурећи црвеног миша робота.*

*Тишина.*

**ЕЛИСОН:** Рекла сам оно правило да не треба никог осуђивати, је л' да?

**ДЕЈВИД:** Аха.

**ЕЛИСОН:** Где смо стали. Ово је хакерска Месопотамија. Некако, БУ-МИТ.

*Сви се насмеју.*

Хаковање, сајбер активизам / све је овде почело.

**ДЕЈВИД**

Је л' нас она то опет просветљује / са оним њеним?

**ЕЛИСОН:** Да, просветљујем!

**ДЕЈВИД:** Сваки пут / иста песма.

**ЕЛИСОН:** Шерујем информације!

*Сви се смеју интјерној пошалици.*

Океј. Требало је да прође тридесет година од Гутенбергове штампарске пресе, за прво издање порно часописа и целих *сто* година за први научни журнал. Прошла је наша сајбер-порно златна грозница. Сада је време за светско просветљење. Штампарске пресе је сјебало користољубље европске цркве. Веб 2.0 ће сјебати користољубље корпоративних власти.

*Пауза.*

А ја вас питам, шта ћемо ми да урадимо тим поводом?

**БРЕДЛИ:** О, извини, ја сам мислио да ти то већ знаш.

**ЕЛИСОН:** Не, ја, ја бих волела да знам шта можемо да урадимо тим поводом.

**ДЕЈВИД:** Мислим да то има везе са обрнутим инжењерингом. Јеси видео оне обијаче бржава?

**БРЕДЛИ:** Аха. Шта с њима?

**ДЕЈВИД:** То је симболички.

**ЕЛИСОН:** Је л' то као метафора за хаковање?

**ДЕЈВИД:** Шазија! Испричај људима оно о бржавама.

*Шазија догаје браву Бредлију. Даје му укосницу.*

**ШАЗИЈА:** Значи, људи, овако, да ли сте некад обили браву? Океј. Значи, ту се ради о механизму контроле, ком морате да приступите отпозади.

**ДЕЈВИД:** Шта, у ствари, представља брава?

**ШАЗИЈА:** Види овако. Значи, када обијате браву први пут, научите да су све препреке на свету, заправо, психолошке природе. Ви држите кључеве свог жи-

вота, не корпорације, родитељи или универзитетске бирократе.

**ЕЛИСОН:** И, значи, што више људи почне да размишља на такав начин...

**ДЕЈВИД:** Моћи ћемо да применимо обрнути инжењеринг на све већим стварима.

**БРЕДЛИ:** Као на пример?

**ЕЛИСОН:** Претпостављам, било шта?

*Бредли откључа своју браву – сви су задовољни.*

**ТАЈЛЕР:** Хоћеш да отпалимо пре него што крену да навијају?

**БРЕДЛИ:** Како бисмо могли да применимо обрнути инжењеринг на власт?

*Госпођа Стоукс подиће кантиу.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Тако што ћемо бацити општеприхваћене теорије у ову канту.

*Она баца кнтиу у кантиу.*

'Ајде сви, књиге у канту.

*Разред појури ка предњем делу учионице да баце своје кнтие из историје у кантиу.*

Данас ћемо причати о догађајима из 1839, познатијим као Ребека устанци. Нека свако од вас узме костим.

*Док Госпођа Стоукс говори, одвија се следећа радња: Госпођа Стоукс подиже још једну кантиу, разред јурне ка њој и почне да вади традиционалну велику одећу. Сви се обуку као традиционалне велике жене. Ентони стипне први, али му отму све што узме, иако да он остане последњи који комплетира костим.*

*Разред се кикоће, свако за себе и на отиште одушевљење, међусобно ћаскају.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Данас ћемо научити нешто више о овим устанцима. А то ћемо урадити тако што ћемо направити наш устанак.

*Она скочи и почне да добује по столу.*

Ко је са мном?

*Тишина.*

Питала сам, ко је са мном?

**ГЕВИН:** Шта? Ми дижемо устанак?

**ЛИЗА:** Као, на часу? На часу?

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Да!

*Она удара о сџо.*

Питам, ко је са мном?

**РАЗРЕД (уџлас):** Ја сам! 'Ајмо, јеботе! 'Ајмо!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Нећу више / ово да трпим! Да ли се слажете?

**РАЗРЕД (уџлас):** Да! 'Ајде да одлепимо! 'Ајде! Крени, Стоукси! Идемо право у центар!

*Разред сџаје на сџолове и сџолице и љура околo сџолице.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Гевине! Зашто си данас са нама?

**ГЕВИН:** Не знам / јесам. Јесте!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ко зна зашто смо данас дошли овде, по цичи зими, обучени као жене?

**МАРК:** На састанак!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** На чему ја сад стојим?

**ГЕВИН:** На столу!

**ЕНТОНИ:** На наплатној рампи!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** На наплатној рампи, тако је! А шта ћемо ми да радимо?

**БРЕДЛИ:** Да је срушимо!

**ГОСПОЂА СТОУКС:** А зашто да је срушимо?

**БРЕДЛИ:** Зато што нећемо више да плаћамо путарину, сваки пут кад идемо на пијацу!

*Разред навија.*

**ЛИЗА:** И доста нам је да дајемо десетину цркви!

*Разред навија.*

**МАРК:** Ја мрзим попа!

*Разред навија.*

**ГЕВИН:** Поп је пичка.

*Разред навија.*

**ЕНТОНИ:** Кишна жетва.

*Разред навија.*

**ГЕВИН (исџог):** Не можете да се буните против времена, тако бисмо могли сваки дан.

**БРЕДЛИ:** Енглески властодршци!

**ГЕВИН:** Траке за утовар кукуруза!

**ЛИЗА:** Непоштовање!

**ЕНТОНИ:** Порези!

**ЛИЗА:** Зашто су све газде Енглези?

*Бредли сџане на сџо.*

**БРЕДЛИ:** Ми смо ти који знамо да обрађујемо земљу. Навијање.

Ми смо ти који чувамо стоку и жањемо кукуруз! А шта остали јеботе раде, осим што гомилају наше паре?

*Навијање.*

Шта црква ради? Осим што гомила паре?

*Навијање.*

Шта раде газде? Осим што гомилају паре?

*Навијање.*

Шта раде путари на наплатној рампи? Гомилају паре?

**РАЗРЕД:** ГОМИЛАЈУ ПАРЕ!

*Разред обори њоследњих неколико сџолова и унишџи 'наџлајне рампе'.*

*У њозадини, Енџони њодуже сџолицу и баца је.*

**ЕНТОНИ:** Ја нисам будала!

*Тишина.*

*Сви блену у задиханој Енџонија.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ентони, изађи из учионице.

*Тишина.*

Изађи напоље.

**ГЕВИН:** Што си бре / тако одвратан, Ентони?

**ЛИЗА:** Све мораш да поквариш.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Изађи напоље, Ентони.

**ЕНТОНИ:** Али...

*Он најушћиа учионицу, Бредли саосећа са њим.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Идемо даље... кажите ми. Зашто су се ови устанци догађали? Како сте се осећали док сте правили неред по учионици?

**МАРК:** Било је супер. Нисам знао да толико тога знам.

**ЛИЗА:** Нисам никад... знате. Никад нисам тако нешто радила у учионици. Мислим док је какосекаже ту. Наставница.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Осећали сте се ослобођени од школских правила? Као што су се ови људи осећали ослобођени од друштвених правила?

**ЛИЗА:** Ахааа.

**ГЕВИН:** То је било страва.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Шта ти мислиш, Бредли?

**БРЕДЛИ:** Немам појма.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ако ти је глупо, погледај само своје другаре.

*Бредли њледа у осџаџаџак разреда – сви су обучени као жене.*

*Разред се кикоће.*

Не знам, на тренутак ми се можда учинило; нисам се осећао као –

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Шта?

**БРЕДЛИ:** Нисам се осећао као придошлица.

*Пауза.*

Сви су ме слушали.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Да ли је сада јасно зашто су избијали устанци?

**ЛИЗА:** Зато што је забавно.

**ГЕВИН:** Је л ‘ можемо овако и на математици?

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Не бих вам препоручила. Да ли би неко хтео нешто да дода?

**МАРК:** Некако. Као да смо. Непоштовањем наплатних рампи, некако добили...

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Само-поштовање.

**МАРК:** Па да.

*Бредли скине женску каџицу са ѓлаве.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Зашто је било важно да се обуку као жене?

**ЛИЗА:** Па и то је забавно.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Апсолутно. То даје посебност догађају. Али, има још нешто.

*Пауза.*

Шта вам је донело такво облачење?

**БРЕДЛИ:** Анонимност.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** А шта вам то даје?

**БРЕДЛИ:** Слободу.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Управо тако. Ако вам друштво одузме сву моћ, зашто бисте поштовали његова правила? Ставите капуљаче и понашајте се као да сте већ слободни. Понашајте се бескомпромисно. У реду, вратите све на место док поразговарам са Ентонијем.

**БРЕДЛИ:** Наставнице, ја мислим да Ентони не треба да буде кажњен.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Удахни дубоко, Бредли.

## Сцена 17

*Јануар 2011.*

*Кванџико бриџада.*

*Бредли дубоко уздахне и сџане у џозу ‘мирно’.*

*Улази командир Браунинџ.*

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Мирно

*Бредли сџане ‘на месџо мирно’.*

**КОМАНДИР БРАНУНИНГ:** Шта се догодило данас на рекреацији?



**БЕДЛИ:** Командиру, ја сам покушао да слушам наређења, али су се маринци намерачили да ме малтретирају тако што су ми давали супротна наређења и захтевали су да одговарам као да сам маринач, иако нисам.  
*Пауза.*

Командиру, ја бих хтео да уложим жалбу, волео бих да испитате / те маринце.

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Мени нико не говори шта треба да радим, ја сам командир.

*Тишина.*

Затворениче, је л' има неких проблема?

**БРЕДЛИ:** Ја улажем жалбу, командиру.

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Ја сам овде командир. У пракси, то значи да сам ја бог.

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Свако има неког газду којем мора да полаже рачуне.

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Да ли сам ја то добро чуо?

**БРЕДЛИ:** И ви морате да пратите процедуру или како год. Нисам ја крив што напољу протестују.

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Маринци!

*Маринци улазе у хелију.*

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Сместите затвореника 4333453 под статус 'ризик од самоубиства' и на програм надзора.

**БРЕДЛИ:** Шта? Не! Зашто ми то радите? ЈА НИСАМ УРАДИО НИШТА ЛОШЕ.

**КОМАНДИР БРАУНИНГ:** Скините одећу затворенику 4333453.

*Два маринача трубо и неформално скидају одећу са Бредлија.*

*Бредли почне да њлаче.*

**БРЕДЛИ:** Зашто ми ово радите! Шта сам урадио? Молим вас, престаните. Молим вас! Преклињем вас.

*Пауза.*

Урадићу све што ми кажете.

*Пауза.*

Само ми кажите! Не разумем! Шта сам урадио.

*Командир Браунинг излази у њрајњи маринача.*

*Бредли стоји то у хелију и њлаче.*

## Сцена 18

*Новембар 2003/ Јануар 2009.*

*Соба за комјјушере у Средњој школи "Таскер Милвард" / Јединица за ошјушњање у америчкој војсци.*

*Још један Бредли и Ентони седе у соби за комјјушере.*

**ЕНТОНИ:** У реду је. Пустите ме да видим.

*Појравља нешто на Бредлијевом комјјушери.*

**БРЕДЛИ:** Госпођа Стоукс уме понекад да испадне кретен.

**ЕНТОНИ:** Сви мисле да је фина, али...

*Пауза.*

Само ако радиш то што она хоће.

*Улазе остали из разреда.*

**МАРК:** 'Де си, Бредићу?

**ЛИЗА:** Бредли!

**ГЕВИН:** Ево га!

*Скочи на сто.*

Борићемо се против њих на обалама, борићемо се против њих у кафани, борићемо се против њих у селу! Борићемо се против њих у граду!

**МАРК:** 'Ајде, Бредли / хоћемо још неки говор.

**БРЕДЛИ:** Људи, покушавам нешто да завршим.

**ГЕВИН:** Гоо-вор! Гоооо-вор! Гооооо-воор!

*Екипа њодиње Бредлија високо у ваздух. Бредли се смеје, сви се смеју и шале, бацају га у ваздух као хероја.*

*Ентони је у изолацији.*

*Бредли (смеје се).*

Немојте, људи, спустите ме! Спустите ме! Људи, молим вас!

*Одједном, сивар постојаје мање разирана и Бредли је повређен.*

*Он вршиши.*

*Сада смо у Фортџ ленард шуми, Мисури – Јединица за општиншање.*

*Бредлија држи група америчких војника који га повређују.*

**ВОЈНИК 1:** Кажите, 'отпуштају ме јер сам наказа'!

**БРЕДЛИ:** Јеби се!

**ВОЈНИК 1:** Кажите, 'отпуштају ме јер сам наказа'!

**БРЕДЛИ:** Пусти ме!

**ВОЈНИК 1:** Кажите!

**БРЕДЛИ:** Пусти ме! Одјеките од мене, говнари, ПУСТИТЕ МЕ!

**ВОЈНИК 1:** Кажите то, Менинг! Кажите, јеките! Волиш да пушиш курац и отпуштају те зато што си наказа!

**БРЕДЛИ:** АААААА/ ЈЕЕЕЕЕЕБИИИИИ СЕ!

**ВОЈНИК 1:** КАЖИ!

**БРЕДЛИ:** Склоните / се од мене, јебаћу вам матер!

*Уз ојроман најор, Бредли се ослободи шутирањем. Војник и његова екипа јрасну у смех. Бредли зјраби столицу и држи је изнад главе.*

**БРЕДЛИ:** Не / прилазите ми!

**ВОЈНИК 1:** Шта ћеш да урадиш / наказо? Да се јекеш са столицом? 'Ајде, лепотице, да те видимо. Скини панталоне и јеби се са столицом.

**БРЕДЛИ:** НЕ ПРИЛАЗИТЕ МИ.

**ВОЈНИК 2:** Скидај панталоне.

*Тишина.*

*У мањини си, Менинг.*

**БРЕДЛИ:** Не прилазите ми, упозоравам вас, јебаћу вам матер, убићу вас.

**ВОЈНИК 2:** Што? Шта ћеш да радиш? Да плачеш?

*Војници се смеју Бредлију.*

**ВОЈНИК 2:** Мој осмогодишњи братанац је јачи од тебе.

**БРЕДЛИ:** Убићу ти братанца, јеките.

*Војник 2 прилази Бредлију. Војник 3 га зауставља.*

**ВОЈНИК 3:** Је л' знаш да не можемо да спавамо од твог плакања?

*Пауза.*

*Плачеш и скичиш као пичкица.*

*Пауза.*

*Као наказа.*

*Пауза.*

*Цмиздриш као беба.*

*Пауза.*

**ВОЈНИК 1:** 'Оћеш нешто да кажеш, наказо?

*Пауза.*

*Војник 1 најадне Бредлија. Бредли замахне столицом.*

*Војник 1 најадне Бредлија поново. Бредли замахне столицом.*

*Бредли се уишиша.*

*Војник 2 се најне ка Војнику 1 и покаже на Бредлијеве панталоне.*

**ВОЈНИК 2:** Јеките, Менинг, па ти си се упишао!

*Улази наредник Мајлс.*

*Сви покушавају да се понашају нормално.*

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Побогу, шта се то, овде, дешава?

*Пауза.*

*Специјалисто Менинг, спусти ту столицу.*

*Пауза.*

*Специјалисто Менинг!*

**БРЕДЛИ:** НЕЋУ / НАРЕДНИЧЕ!

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Одмах да си спустио столицу!

**БРЕДЛИ:** НЕЋУ! Ја сам, јеките...

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Специјалисто Менинг, ово можда јесте јединица за отпуштање, али ти још увек ниси цивил. Наредујем ти да спустиш столицу.

*Пауза.*

*Бредли баца столицу, на шта остали војници почну да се смеју трохотом и звижде са неодобравањем.*

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Подигни столицу, Менинг.

**ХОР:** Аха, подигни столицу, Менинг.

*Бредли покушава да дође до гаха.*

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Специјалисто Менинг, подигни столицу.

*Пауза.*

РЕКАО САМ, ПОДИГНИ СТОЛИЦУ.

**БРЕДЛИ:** ЈЕБОТЕ ЈА НИСАМ БУДАЛА!

*Наредник Мајлс зради Менинга и одвлачи га до врата.*

**БРЕДЛИ:** Не! Не! Остави ме!

*Хор задовољно подикује и смеје се Бредлијевом понижењу.*

**БРЕДЛИ:** Пусти ме!

*Пауза.*

Пусти ме! ЈЕБИ СЕ! УБИЋУ ТЕ!

*Бредлија шутирајући испирају напоље док му се Хор смеје и навија.*

## Сцена 19

*Децембар 2003.*

*Средња школа "Таскер Милвард".*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Тишина!

*Она леда у свој сто.*

Уништавање школске имовине је озбиљна ствар.

*Пауза.*

Да чујем, ко је.

*Пауза.*

ОДМАХ!

*Пауза.*

Ко је то урадио?

*Она показује на сто.*

Ако ми не кажете ко је, сви ћете бити кажњени. Ако вам је у реду да штите вандала, сви ћете бити кажњени као вандала. Марк? Да ли знаш ко је уре-зао ову одвратну слику у мој сто.

**МАРК:** Не, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Лизо.

**ЛИЗА:** Ја нисам никог видеала, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ентони.

*Ентони слеће раменима.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли?

**БРЕДЛИ:** Нисам ништа видео, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Гевине?

**ГЕВИН:** Ја ништа нисам видео, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Добро. Видећу шта господин Робертс има да каже на све ово. Сви ћете остати на допунском часу после школе, а ја ћу рећи господину Робертсу да јави вашим родитељима.

*Разред зајечи.*

**БРЕДЛИ:** Али то није фер.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Имаш нешто да кажеш, Бредли?

**БРЕДЛИ:** Што да зовете моју маму због нечега што ја нисам урадио.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Каж ми ко је и нећу је звати.

**БРЕДЛИ:** Ви сте криви! / Не можете да вичете побуна на једном часу, а онда...

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Умукни, Бредли.

**БРЕДЛИ:** Где сам погрешо?

## Сцена 20

*Септембар 2009.*

*Јединица за обуку у америчкој војсци.*

**МАЈОР:** Вољно, специјалисто.

*Бредли стигне 'на месту вољно', али не стоји како треба – претучен је. Има црну модрицу на оку. Мајор пролази кроз неку документацију.*

**МАЈОР:** Ко ти помаже у процесу отпуштања из војске?

*Пауза.*

Ко ти је саборац?

**БРЕДЛИ:** Стално их мењају, мајоре.

**МАЈОР:** Ко ти је данас?

**БРЕДЛИ:** Мајлс.

**МАЈОР:** Мајлс!

*Улази многа кружнија, висок и снажан војник – Наредник Мајлс, он салутира.*

**МАЈОР:** Вољно.

*Наредник Мајлс стигне 'на месту вољно'. Бредли једва стоји на ногама. Мајор и не погледа Бредлија.*

**МАЈОР:** Специјалисто, да ли знаш шта подразумевамо под термином 'рециклиран'?

*Наредник Мајлс се забезекне у закаснелој реакцији. Хор зине од шока.*

**БРЕДЛИ:** Не, мајоре.

**МАЈОР:** То је термин који користимо. Нареднику Мајлсу је ово познато, то је када војска обустави процес отпуштања. Да ли ме пратиш, специјалисто?

**БРЕДЛИ:** Мислим да / да.

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Дозволите да се обратим.

**МАЈОР:** Дозвољавам.

*Пауза.*

**НАЧЕЛНИК:** Мајоре.

*Пауза.*

Да ли ми?

*Пауза.*

Да ли то значи да ће специјалиста Менинг, да буде, ох. Да буде рециклиран, мајоре?

**МАЈОР:** Да, наредниче.

*Пауза.*

Има неких проблема?

*Пауза.*

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Не, мајоре.

**МАЈОР:** Тако, да будемо јасни, специјалисто, поново смо погледали задатке на којима си пао и одлучили смо да ти дамо још једну шансу.

*Пауза.*

У рату смо и војсци си потребан.

*Пауза.*

Бићеш пребачен у Десету планинску дивизију као обавештајни специјалац. Ти ћеш бити...

*Хор игра неверицу наредника Мајлса.*

**МАЈОР:** Наредниче Мајлс.

*Наредник Мајлс покушава да се исправи.*

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Мајоре.

**МАЈОР:** Ти ћеш бити пребачен у Источни Багдад у истурену... у истурену оперативну –

*Пауза.*

Јединицу.

*Он се накашље.*

Оперативну јединицу –

*Упорно гледа у папир, Мајор покушава да се концентрише, али га Хор омета. Бредли се клања.*

**МАЈОР:** Чекић.

*Оставља документацију и стигне на тренутак.*

Како се осећаш тим поводом... што ћеш служити својој земљи, Бредли?

*Бредли се клања.*

**БРЕДЛИ:** Ја сам поносан.

*Пауза.*

Мислио сам да сам избачен.

*Наредник Мајлс љега ка небесима.*

**МАЈОР:** Добро је. (*Накашље се.*) Добар си човек.

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Мајоре, дозволите да се обратим.

**МАЈОР:** Дозвољавам.

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Мајоре, да ли да одведем специјалисту Менинга код групе правних заступника, мајоре?

*Хор мисли да је ово одлична идеја и шаман да одгура Бредлија кад...*

**МАЈОР:** Имам њихова одобрења овде, потписали су Менингово рециклирање. Ту је све. Све је потписано.

*Хор провери пајире и остјане у шоку.*

**МАЈОР:** Твоја умећа су нам врло потребна, специјалисто / Врло потребна.

**БРЕДЛИ:** Да, мајоре.

**МАЈОР:** Требају нам сви, сви обавештајни специјалисти, у погону, зато што ће се командир бригаде ослањати на ваше извештаје пре него што пошаљу људе на терен.

*Пауза.*

Надам се да схваташ, специјалисто, колико је то важан посао и колика је привилегија служити у америчкој војсци.

**БРЕДЛИ:** Да, мајоре/ нећу вас изневерити, мајоре.

**МАЈОР:** Пре... пре него што те пребацимо, бићеш стационаран у Форт Драму. Нек ти је са срећом, Менинг. Можеш да идеш.

*Бредли се исјави и поносно салутира и одмаршира ка врашима. Нареднк Мајлс и мајор се зљегају, а онда наредник Мајлс крене за Бредлијем. Хор поодстакне наредника Мајлса.*

**НАРЕДНИК МАЈЛС:** Мајоре.

**МАЈОР:** Специјалисто Менинг. Да ли имаш... Да ли имаш некога да те подржи у свему овоме?

**БРЕДЛИ:** Упознао сам некога, мајоре.

**МАЈОР:** Је л' имаш девојку, Менинг?

**БРЕДЛИ:** Имам, мајоре. Имам.

## Сцена 21

*Новембар 2009.*

*Истурена јединица Чекић, Источни Багдад.*

*Секвенца приказана.*

*Комјјушери, пајирологија, ТВ екрани су на сваком зиду са преносом раџа уживо – америчка окупаација нејријашеља.*

*Пајирне налејнице су на сваком комјјушеру.*

*Следећи Бредли сџоји и љега екране, док њеџове колеџе обавештајни официри бацају антистрес-лојџице околу, мувају се и једни друџима показују сџвари на екрану које их засмејавају.*

*Они не примећују Бредлија, као што не примећују раџне ужасе које видимо на екранима.*

*Бредли је ојчињен екранима. Не може да се одвоји од њих, док сви остјали љегају своја џосла.*

*Обавештајни официр 1 види како се Бредли смеши док чита неки извештај.*

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 1:** Шта ти је то, Менинг?

*Прејознаје извештај.*

'Специјалиста Менинг је, својим упорним залагањем, успео да сруши 'бивше специјалне групе' у области Новог Багдада. Специјалиста Менинг је, откривши мете, успео да идентификује претходно непознате непријатељске области.'

**БРЕДЛИ:** Врати ми то!

*Поново зраби извештај.*

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 1:** Менинг је добио прву похвалу! Иди зови маму.

**БРЕДЛИ:** И хоћу.

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 1:** И кад је већ зовеш, питај зашто ти нису израсле длане на јајима.

*Обавештајни официри прасну у смех.*

*Таласи дџџалних обавештајних кодова и џоверљивих џодаџака сударају се преко Бредлија, све више џа*

*исцрпљују док га не измуче толико да једва стоји на ногама.*

*Све то време, његове колеге и не погледају у снимке.*

*Крај секвенци призора.*

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2:** Е, јеси видео нови видео извештај?

**БРЕДЛИ:** Нисам.

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2:** Да видиш како лудак разнесе главу пројектилом, гледај сад.

*Пушта видео на екрану.*

*Бредли гледа.*

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2:** Бууууууу! Реци која лудница.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Аха.

*Бредли процесуира ово што му се управо догодило.*

*Најне се и укључи свој комјутер.*

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2:** Бууууууу!

## Сцена 22

*Април 2004.*

*Средња школа "Таскер Милвард".*

*Разред лудује – Госпођа Стоукс није ту.*

*Марк узима Енџонијеву торбу.*

**ЕНТОНИ:** Одјеби, Марк.

**МАРК:** Одјеби ти.

**МАРК:** Торба ти смрди на шунку. Је л' неком треба угломер?

**ЕНТОНИ:** Зашто не / малтретираш неког другог, јеро-те, мало за промену? Прекини да будеш такав скот према мени нон стоп.

**МАРК:** Је л' треба неком нешто друго? Лизо? Угломер, роло-лењир? Види ово, оловка са компасом? Страва, то ћу ја да узем. Бредићу, да не треба теби угломер?

**ЕНТОНИ:** Бредли?

**БРЕДЛИ:** Врати му његове ствари.

**МАРК:** Што? Па то је Ентони.

**БРЕДЛИ:** 'Ајде, Марк.

**МАРК:** Нема шансе, он је бедник.

*Наставља да прешура по торби, пошитоно занемарујући Енџонијева осећања.*

*Бредлију преврши, згради торбу од Марка и даје је Енџонију. Марк узвраћа тако што је отима од Енџонија. Бредли је отме од Марка, кошкају се и Бредли коначно дође до торбе.*

*Марк јури Бредлија по учионици док се разред погмева. Пошера се завршава тако што Бредли стоји на столу Госпође Стоукс.*

*Разред утихне зашто што улази Госпођа Стоукс.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Побогу, шта се овде дешава?

**МАРК:** Украо ми је торбу, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Силази!

*Пауза.*

**ОДМАХ ДА СИЂЕШ!**

*Бредли силази са стола.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Оставим вас саме на два минута.

**БРЕДЛИ:** Наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Нема више изговора, Бредли. Ко ће да оде и каже господину Робертсу?

*Цео разред подигне руке, осим Бредлија.*

## Сцена 23

*Фебруар 2010.*

*Затвор при ирачкој полицији / Истурена оперативна јединица Чекић.*

*Хор представља затворенике и Ирачку федералну полицију (ИФП).*

*ИФП (на арајском)*

РУКЕ ГОРЕ!

*ИФП држи њихове руке у затворенике који држе руке горе.*

**БРЕДЛИ:** Специјалиста Менинг, / из истурене оперативне јединице Чекић, мајор Браунинг ме питао, послао да проценим ваше затворенике.

**НИДАЛ:** Ово су завереници. Дистрибуирали су Ал Каидине летке.

*Пауза.*

*Они су завереници.*

*Један од ИФП удари једног од затвореника.*

**БРЕДЛИ:** Где су ухваћени?

**НИДАЛ:** Напољу. На улици.

**БРЕДЛИ:** У реду. Они су делили / побуњеничке летке, на улици.

**НИДАЛ:** На улици, да.

*Други из ИФП удари другог затвореника.*

**БРЕДЛИ:** Да ли имате њихове исправе?

**НИДАЛ:** Ништа немамо.

**БРЕДЛИ:** Шта он говори?

**НИДАЛ:** 'Смрт Америци'.

*Још један ИФП удари још једног затвореника. Бредли је изнервиран.*

**БРЕДЛИ:** Морамо да сазнамо ко су ови људи, којој групи припадају, због чега само деле ствари по улици.

*Пауза.*

Морам да знам ко су. Је л' можемо, је л' можемо да сарађујемо?

*Пауза.*

Нидале.

**НИДАЛ:** Да.

**БРЕДЛИ:** Морам да знам са ким / они раде. Морам да поднесем извештај.

**НИДАЛ:** Да.

**БРЕДЛИ:** Када идентификујете ове људе, ви ћете ме обавестити.

**НИДАЛ:** Да.

**БРЕДЛИ:** Морам да напишем извештај о овоме. Мајор хоће извештај о овоме. / Морам да их идентификујем, да ли разумеш шта ти говорим?

**НИДАЛ:** Да.

*Бредли види једног од ИФП како прети једном од затвореника.*

**БРЕДЛИ:** Морам да разговарам са вашим надлежним. Ко су они?

*Нидал слеће раменима.*

*ИФП наставља да шуца затворенике до краја сцене.*

**БРЕДЛИ:** Мени они не изгледају као ратници.

**НИДАЛ:** Да, они су завереници.

**БРЕДЛИ:** Колико имају година?

**НИДАЛ (на арајском):** Колико имаш година?

**ЗАТВОРЕНИК:** Четрдесет-шест.

**НИДАЛ:** Четири. Четири-шест.

**БРЕДЛИ:** Четрдесет-шест.

*Пауза.*

*ИФП (на арајском)*

*Бићеће кажњени за ширење неистина!*

*Један од ИФП најавне затвореника.*

**БРЕДЛИ:** Дајте ми – дајте ми то што су делили.

*Нидал му даје књижице.*

*Бредли их узима и долази до мајоровог стола, ситане у ситаву 'мирно'.*

*Хор се окупио око Бредлија, али се један по један смењују да ситану са мајором.*

**МАЈОР:** Специјалисто.

**БРЕДЛИ:** Мајоре. Испитао сам петнаест људи које је ИФП ухапсила десетог новембра. ИФП је тврдила да су они завереници и да су дистрибуирали ан-

тиамеричку литературу, као и да су били део веће организације.

**МАЈОР:** И?

**БРЕДЛИ:** Мајоре, они нису завереници.

*Пауза.*

Они су само. Они су само протестанти.

**МАЈОР:** Не разумем.

**БРЕДЛИ:** Ово је литература коју је ИФП одузела, дао сам да се преведе. Овде нема ништа антиамеричко, мајоре. Ово је – можете и сами да видите. Оптужују ирачку власт за корупцију. Они оптужују ирачку власт да је украла хуманитарну помоћ.

*Пауза.*

**МАЈОР:** Ко је одобрио овај превод?

**БРЕДЛИ:** Губимо време са њима, мајоре. Они нису завереници.

**МАЈОР** (*гласније*): Ко је одобрио превод?

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Ја сам, мајоре.

*Тишина.*

Све сам урадио на своју иницијативу.

*Тишина.*

Ја сам. Мислио. Мислио сам да ове оптужбе нису. Они нису изгледали као завереници, мајоре. Мислим. Ово што сам урадио. Уштедео сам средства која бисмо потрошили на праћење ових петнаесторо / када су, када су само обични –

**МАЈОР** (*гласно*): Твој задатак је да подржаваш нашу бригаду на терену, тако што ћеш испитати и пратити заверенике.

**БРЕДЛИ:** Разумем, мајоре.

**МАЈОР** (*држи превод ирачке литературе*): Како ово подржава наше бригаде?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Ја сам спречио губљење времена на скупљање обавештајаца / за људе који нам нису непријатељи.

**МАЈОР:** Како *ово* помаже нашим бригадама?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Сачувао сам наша средства, мајоре.

**МАЈОР:** Је л' ти то имаш проблем са ставом, специјалисто?

**БРЕДЛИ:** Мајоре, не, мајоре.

**МАЈОР:** Је л' ти то имаш проблем са слушањем наређења, специјалисто?

**БРЕДЛИ:** Мајоре, не, мајоре.

**МАЈОР:** Ако ИФП каже то је завереник, онда је то завереник. Ти не губиш време на доказивање њихове невиности, ти трошиш време на проналажење нових! Да ли је то јасно, специјалисто? Хоћеш да покажеш иницијативу, онда дођи овде за два дана и кажи да си дуплирао плен, да ли ти је то јасно?

*Пауза.*

Хоћу више/ завереника, не мање!

## Сцена 24.

*Април 2010.*

*Тајлерова соба у ситудентском дому.*

*Звук минобацача и Хор се баца на њод. То би могла да буде њоситсидентска кућна журка. То би могли да буду мртви ирачки цивили. Неки су мртви, неки њолумртви.*

**БРЕДЛИ:** Обезбеђење је да се упишаш од смеха.

*Сега за лайшой. Тајлер сџане иза њеја.*

*Пауза.*

Заборавиш лозинку, само покуцаш на врата и неко те пусти. Лозинке за сваки компјутер записане су на папирићима и залепљене на мониторе. Зашто нико до сад није ништа објавио?

*Пауза.*

**ТАЈЛЕР:** То звучи ненормално.



**БРЕДЛИ:** Јеси читао оне поруке са пејџера, послате једанаестог септембра, што је објавио Викиликс?

**ТАЈЛЕР:** Ух, нисам.

**БРЕДЛИ:** То је дефинитивно процурило директо из НСА, знам зато што сам читао те поруке изнутра.

*Пауза.*

Тајлеру.

**ТАЈЛЕР:** Шта?

**БРЕДЛИ:** Они не могу да провале шифру. Неко је то објавио, али ФБИ не може да провали ко. Немају ништа. Ако Викиликс не зна ко је то аплодовао, како ФБИ да зна?

**ТАЈЛЕР:** Бредли –

**БРЕДЛИ:** Знаш да су доносили шљунак и облутке из Турске, само да КБР предузетници не упрљају ноге кад пада киша?

*Пауза.*

Човече, знаш колико сам срећан што сам изашао из оне собе, мислио сам да ћу полудети. Четрнаест сати дневно ја само гледам у екран, или чистим под у тој истој соби. Шест дана у недељи бомбардују ме свим тим информацијама које нико не сме да види, а ја смем да видим, док год се правим да ме заболе.

*Пауза.*

Могу да читам како планирају да погубе државнике, али не смем никоме да кажем за *шебе*.

**ТАЈЛЕР:** Бредли, *слушај*, рекао сам ти / да мораш да дођеш овај викенд, зато што –

**БРЕДЛИ:** Извини, нисам завршио. Раније сам хаковао да бих откључао себе, и да би се осећао слободним. Сада, гледам све те тортуре и убиства цивила и ја то обезбеђујем. То је супротно од свега у шта ја верујем. Волео бих да пола тога никад нисам видео.

*Он гледа у лешеве.*

Да.

*Пауза.*

Сада не могу да их избацитим из главе.

*Пауза.*

Тако да. Мислим се да узмем и објавим нешто од тога.

*Тишина.*

Разрадио сам план. Ужасно је једноставно, само узмем ЦД са нарезаном, лупам, Лејди Гагом. Убацитим у компјутер и онда избришем музику и нарежем све поверљиве информације и отварам уста као да певам, док пребацујем срања са сервера.

*Он се нервозно смеје.*

**ТАЈЛЕР:** 'Ајде стани / само секунд.

**БРЕДЛИ:** Има тај један видео. Наш'о сам га у зип фајлу.

*Пауза.*

Апачи хеликоптер пуца на цивиле из тридесетмилиметарског топа.

*Пауза.*

И.

*Пауза.*

Не могу да престанем да га гледам.

*Пауза.*

Мало круже око њих.

*Пауза.*

Мислио би да ће сви да гледају у правцу хеликоптера, али они не могу да га виде, ни да чују, зато што је Апачи удаљен скоро километар и по. Они отворе палбу, а ови људи немају представу одакле се на њих пуца. Неки се сакрију иза зида, али пошто не могу да виде хеликоптер, не капирају да их ови виде одозго.

*Пауза.*

Један тип некако само... експлодира.

*Пауза.*

И, ја не могу, да престанем да гледам. Нико те ништа не пита ако гледаш такве ствари јер сви гледају такве снимке.

*Пауза.*

Требало би да разумемо зашто се све то дешава.

*Пауза.*

А ја се стално мислим... сваки пут кад гледам, ја помислим...

*Пауза.*

Можда овај *џуџи* успеју да побегну.

*Пауза.*

**ТАЈЛЕР:** Немој мене да гледаш. Не знам како очекујеш да ја реагујем на све то.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Не смем да останем сам, зато што ћу направити срање ако останем сам. Што дуже сам тамо, све више осећам да немам избора.

*Пауза.*

Извини, ја сам само... треба ми пиће или тако нешто.

*Тајлер њеда њо соби – да ли он може да види њела која њроџањају Бредлија? Да ли неко из њомиле на њоду, њражи њомоћ од Тајлера, њокушава да доџре до њеџа?*

**ТАЈЛЕР:** Не желим да свако своје одсуство трошиш само да би дошао да видиш мене.

**БРЕДЛИ** (*кокеџино*): Прекини.

**ТАЈЛЕР:** Нећу да трошиш сва одсуства на мене.

**БРЕДЛИ:** Али ја желим да те видим.

**ТАЈЛЕР:** Знам.

*Он узмакне од лешева.*

Ја само мислим да би требало то да користиш... можда би још неки људи хтели да те виде; ја не желим да те спречавам / да видиш своју породицу.

**БРЕДЛИ:** А кога бих ја то ишао да видим? Мог тату?

**ТАЈЛЕР:** Знаш на шта / мислим.

**БРЕДЛИ:** То су глупости, Тајлер.

**ТАЈЛЕР:** Само, размишљам о теби.

**БРЕДЛИ:** А ја размишљам о теби сваке секунде док чамим у оној кутији. Бројим сате када ћу те поново видети.

*Бредли њољуби Тајлера. Тајлер се не џрима.*

**ТАЈЛЕР:** Знам.

*Бредли осећа да се Тајлер удаљава.*

**БРЕДЛИ:** Шта?

**ТАЈЛЕР:** Ништа.

**БРЕДЛИ:** Јебеш ме у здрав мозак.

**ТАЈЛЕР:** Извини.

*Одмакне се од лешева.*

Само... знаш. Ускоро ми почиње испитни рок. Ти си војник.

*Тишина.*

Ја сам само студент.

*Пауза.*

Ми смо само.

*Пауза.*

Морам да се спремам за испитни рок.

## Сцена 25

*Мај 2004.*

*Средња школа “Таскер Милвард”.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Сви морате да се добро спремите за контролни. И зато ћемо се данас концентрисати на чартизам и устанак у Њупорту. Лизо, престани да причаш.

*Пауза.*

Године 1839, последњи оружани устанак против власти, на копненом делу Британије, почео је Њупорту. Гевине, ко је Џон Фрост?

**ГЕВИН:** Чартиста, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Вођа чартиста, Гевине. Он је написао више памфлета и имао више јавних наступа од свих осталих. Али, када се устанак подигао, није више био сигуран да ли је то најбоље решење и покушао је да убеди раднике да се врате кући, али они су одбили. Марк, престани да причаш.

*Пауза.*

Да ли је, онда, Џон Фрост, окренуо леђа историји? Да ли се вратио писању и промишљању о променама? Или је нешто урадио по том питању? Лизо?

**ЛИЗА:** Ммм...

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Шта је урадио Џон Фрост?

**ЛИЗА:** Па, овај... Он је као. Је л' је. / Не, чекајте. Зна.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли, дођи на таблу и запиши име сваког ко покуша да говори у исто време кад и ја. Ко буде последњи на списку, на крају часа добиће укор. Ти пази ако ми неко промакне.

*Бредли долази до табле и узима парче креде.*

**ГОСПОЂА СТОУКС (Бредлију):** Лиза.

*Бредли пише 'Лиза' на табли.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Он је кренуо у акцију и повео устанак. Због тога је ухапшен и протеран у Аустралију. (Бредлију) Гевин.

*Овај њуш Бредли оклева пре него што напише 'Гевин'.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Џон Фрост је само једно од имена, на дугачкој листи велшких радикала. Хоћу да ми на контролном покажете да сте савладали и додатну литературу и зато имате домаћи. Код куће треба да потражите следећа имена: Гвинфор Еванс, Џејмс Кир Харди, Тајрон Осаливан, Покрет 'Жене за живот на земљи', Анеурин Биван. Сви они обрели су се у тренутку великих историјских преокрета и нису имали други избор него да реагују – толико је била велика моћ њихових уверења. Марк, је л' ти то жваћеш жваку?

**МАРК:** Не жваћем, наставнице.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Али зато причаш. Бредли.

*Бредли не реагује.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли, запиши Марково име на таблу.

*Бредли не пише. Сиушиа креду и ујуши се ка свом столу.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Бредли, шта то радиш?

**БРЕДЛИ:** Нећу више никога да уписујем.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Зашто?

**БРЕДЛИ:** Једноставно нећу.

*Пауза.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Добро, онда ће / неко други то да ради.

**БРЕДЛИ:** Мислим да нико не би требало да пристане на то.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Шта хоћеш тиме да кажеш?

**БРЕДЛИ:** Мислим да то нико не би требало да ради. Не треба ми да вам помажемо да нас кажњавате.

*Он сега.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Лизо. Дођи, молим те, узми креду. Као што сам рекла, ове историјске личности –

*Лиза се не мрда.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Лизо.

*Пауза.*

Устани.

*Пауза.*

Гевине. Изађи ти, молим те. Узми креду.

**ГЕВИН:** Ја бих да останем овде, наставнице, морам да хватам белешке.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Марк? На таблу.

*Пауза.*

**МАРК:** Наставнице, ја сам то већ радио.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Немојте да почнем сад да делим укове. У чему је ваш проблем?

## Сцена 26

Мај 2010.

*Истурена оперативна јединица Чекић.*

**БРЕДЛИ:** Да сам само знао, не бих био овде.

*Два Бредлија, један женски, један мушки, свађају се  
преди четири саветника. Сваки од саветника држи руке у  
позицији 'Не чујем зло, не видим зло, не говорим зло'.  
Они су у ступору према мушком и женском Бредлију,  
чији гласови би требало да се чују.*

*Мушки и женски Бредли боре се једно с другим.*

**ГЛУВИ САВЕТНИК:** Како иде посао?

*Пауза.*

А веза?

*Пауза.*

О чему би хтео да разговараш, Бредли?

*Пауза.*

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Ово је твој термин.

*Веома гуја тишина.*

**БРЕДЛИ:** Ви немате појма како је то кад човек покушава са вама да разговара.

**ГЛУВИ САВЕТНИК:** Ми смо обучени војни терапеути.

*Пауза.*

Ми смо експерти за стрес!

*Пауза.*

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Шта ти прво пада на памет?

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Команд... тражили су да испитам... зашто су се те две групе састајале у Басри.

*Пауза.*

Препоручио је интернализовање мисије.

*Пауза.*

Није препоручио интервенцију.

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Али они су интервенисали.

*Тишина.*

**ГЛУВИ САВЕТНИК:** Шта каже извештај, је л' то била пријатељска или непријатељска акција?

**БРЕДЛИ:** Извештај каже непријатељска.

*Тишина.*

Због чега би ССIR упозоравао на негативан публицитет?

*Пауза.*

Зашто, ако су то непријатељски злочини?

*Пауза.*

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Треба имати поверење у ОIС.

**БРЕДЛИ:** Имам поверење.

*Пауза*

Не знам... шта... чиме се они тамо баве.

**ГЛУВИ САВЕТНИК:** Због чега те то мучи?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Читам: моја девојка има нови статус на фејсбуку... каже да је сада...

*Пауза.*

Сингл.

**ГЛУВИ САВЕТНИК:** Ви сте раскинули?

*Неми саветник се бори за дах, сви ња / је ледају.*

**БРЕДЛИ:** Ја нисам, али изгледа да он – она јесте.

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Како су ствари стајале међу вама када сте се последњи пут видели?

*Веома гуја пауза.*

**БРЕДЛИ:** Она је у Брендејсу, тако да –

*Пауза.*

Сви.

*Пауза.*

То је њен статус. Само није јасно.

*Пауза.*

Неко на пола пута, плаче на ратишту, на пола пута око света. Плаче. Ја плачем сваку ноћ зато што ја, зато што ми она не одговара на поруке.

*Пауза.*

То што је написао... Што је написала. Ја хоћу. Ја. Њен статус није истина. Није истина. Можда је то оно што... она жели али није, то није... како ствари стоје.

*Пауза.*

Ја сам.

*Пауза.*

Она има све...

*Неми саветник клима љавом, саосећајно.*

**БРЕДЛИ:** Разумем да, неко... покуша да само... избрише нечије постојање. Како то може? Како неко може да порекне годину дана везе... једном једином реченицом?

*Пауза.*

И... знате, онда сам почео да размишљам. О извештајима. Ако је то била грешка, зашто бисмо уопште чували тај снимак?

*Тишина.*

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Зато што смо ми професионалци.

**БРЕДЛИ:** То нам даје свако право да не снимамо грешке.

*Неми саветник одрично клима љаву.*

**БРЕДЛИ:** Ја. Неки тип... изашао данас из куће, и четири стотине кликова даље, ја не могу да проценим на основу његовог мобилног листинга, којој политичкој опцији он припада, и тако је добио метак у главу.

*Пауза.*

Знате, то је само једно. Само једно слово... на, на тастатури. Додајте Н на УУА и нико ништа не пита. Непријатељ Убијен У Акцији.

*Пауза.*

Свет не може да буде овакав, или ја не могу да будем део тог света.

## Сцена 27

*Фебруар 2011.*

*Квантичко бригада.*

*Бредли исцупиша звуке да се подсети свој гласа.*

**БРЕДЛИ:** МАЛО САМ ЗАУЗЕТ М-М-М МАЛО ЗАУЗЕТ.

*Пауза.*

М-М-М-М-М-М-М-М-М-МАЛО ЗАУЗЕТ.

П-П-П-П-П-П-П-П-ПОМАЛО САМ НАКАЗА.

Н-Н-Н-Н-Н-НАКАЗА.

НА-НА-НА!

*Исцупиша још звукова да се подсети какав му је глас.*

МЕ-НИ-НИ-НИ-НИ-НИ-НИ-НИ-

*Пауза.*

Недостаје ми.

*Пауза.*

Недостаје мимимимимимими-

Недостајем.

*Пауза.*

Недосссссссстаје ми.

*Пауза.*

Моја мајка.

*Исцупиша звуке.*

*Пауза.*

Геј.

*Пауза.*

Наказа.

*Пауза.*

Г-ееееех-

*Пауза.*

Г-еееееееееееееее-

*Пауза.*

Г-ееееееееееееееееееееј.Геј.Геј.Геј.Геј.

Максимум!

Пауза.

Максимум.

Пауза.

Макси-мум. Максимум. Мљаксимум. Оксимум.  
Максинурум. Максинарум. Менангирум. Менак-  
симум. Мен. Мен. Мениииииииинг. Маннннннинг.  
Менинг.

Пауза.

Менинг. Ммм.

Пауза.

Ммммммм.

*Исиушија звуке, као да загрева глас.*

*Оброк клизне под враћа, све до средине себе.*

ХРАНА! Х-Х-Х-Х-ХРААААААААНА. БАХ.БАХ.  
БАХ. Топла. Фала!

Пауза.

Хвала!

Пауза.

Вечно захвалан за пасуљ! Хвала за храну! Храану!

Пауза.

*Суочен са тишином, Бредли се баца на храну. Поку-  
ша да једе, али не може.*

*Загледа се у шањир.*

Пауза.

*Врисне фрустирано и зафрљачи шањир са храном о зид.*

*Чим шањир удари зид, женски Хор почне да шпра.*

## Сцена 28

Мај 2010.

*Истиурена оперативна јединица Чекић.*

*Хор стоји заједно са командиром.*

**КОМАНДИР:** Специјалисто Менинг, пријављено је да си ударио официра!

*Са оружјем у руци, Бредли стоји пред командиром.  
Хор се прошире свуда по догу.*

**КОМАНДИР:** Је л' имаш нешто да кажеш на то?

**БРЕДЛИ:** Немам, командиру!

**КОМАНДИР:** Настављам по Члану петнаест о рашчиња-  
вању; смењен си на формацијско место нижег чи-  
на, редов.

Пауза.

Предај своје оружје.

**БРЕДЛИ:** Моје оружје, командиру?

**КОМАНДИР:** Одмах, Менинг.

*Бредли с најором извади шаржер и ставља га на сто.  
Командир узме шаржер и стави га у своју фиоку. Гле-  
да право у Бредлија. Бредли гледа испред себе.*

**КОМАНДИР:** Послали су ми твој психолошки досије из  
здравственог.

*Окреће страну.*

Јеси нешто можда хтео да кажеш, војниче?

*Дуја пауза.*

**БРЕДЛИ:** Не, командиру.

*Тишина.*

Ја сам мислио... да је мој здравствени картон по-  
верљив, командиру.

*Командир палцем лисћа досије.*

**КОМАНДИР:** Јеси 'тео још нешто да кажеш, војниче?

*Тишина.*

*Он окреће страну.*

*Тишина.*

*Он окреће страну.*

*Тишина.*

*Он окреће страну.*

*Тишина.*

*Он окреће страну.*

*Тишина.*

*Он окреће страну.*

**БРЕДЛИ:** Командиру. Смем да питам зашто сте ми одузели оружје?

*Командир окрене сџрану.*

**КОМАНДИР:** Зато што морам да гарантујем безбедност свих у овој јединици. Укључујући и тебе, Менинг.

**БРЕДЛИ:** Ја нисам ризичан за себе ни за друге, командиру.

**КОМАНДИР:** Наредница са отеченом усном могла би да посведочи супротнo, Менинг.

*Тишина.*

*Он окреће сџрану.*

*Тишина.*

Дисциплинско је означило твоје проблеме као 'поремећај прилагођавања'.

*Пауза*

Ти си своје одслужио. За три дана бићеш поново у Јединици за отпуштање, где ће те испитати и формално завршити твоју службу у војсци.

*Пауза.*

Хоћу да следећих пар дана у обавештајној служби искористиш да напишеш преостале извештаје, да сарађујеш са специјалистом Марином, како бисмо имали континуитет у извештајима, онда ће ти доделити официра за набавку и уговоре, док чекаш премештај у Америку. Твоје отпуштање не сме да угрози ни једну текућу операцију. Рат је завршен / за тебе, Менинг.

**БРЕДЛИ:** Изгубио сам живце, командиру, али и даље имам много тога да понудим бригади.

**КОМАНДИР** (*чиџа*): принуђен сам да се борим са особом која убија бога у мени.

**БРЕДЛИ** (*џодиге џон*): Ја сам мислио да ће моја саветавања бити поверљива, комадиру.

**КОМАНДИР** (*џодиге џон*): 'Не знам, мислим да сам чудан. Не могу да се одвојим од других. Осећам повезаност са свима, као да су ми даљи род.'

**БРЕДЛИ** (*џодиге џон*): Командиру, то је...

**КОМАНДИР:** 'Специјалиста Менинг се сетио да се, за време одсуства, облачио као жена.'

**БРЕДЛИ** (*џодиге џон*): ТО СЕ ВАС НЕ ТИ / ЧЕ.

**КОМАНДИР:** ТИЧЕ МЕ СЕ ЗАТО ШТО ТИ НЕ / ВЕРУЈЕМ.

**БРЕДЛИ:** НИ ЈА НЕ ВЕРУЈЕМ ВАМА! НИСАМ ЈА КОМАД НАМЕШТАЈА!

**КОМАНДИР:** ТВОЈА КАРИЈЕРА ЈЕ ГОТОВА, МЕНИНГ. КАО И ТВОЈ РАТ. ЗАВРШИЛИ СМО.

*Бредли се окрене.*

**КОМАНДИР:** Салутирај надређеном официру.

*Док Бредли џолако извршава, џркосно наџлашава џоздрав, суџеришући да је џо џеџов џоследњи лични џораз, зарад лојалности војсци.*

## Сцена 29

*Мај 2010.*

*Исџурена оџеративна јединица Чекић, Исџочни Баџаџ.*

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2:** Еј, Менинг, послао сам ти онај видео кад тип пројектилом разнесе главу.

*Бредли сџоји у обавештајној соби.*

*Обавештајни официри седе около, као и обично – жваћу жваке, џлеџају снимке, слушају музику и баџају сџрес-лојџиџице свуда около.*

**БРЕДЛИ:** Одлично.

**ОБАВЕШТАЈНИ ОФИЦИР 2:** Буум!

*Бредли сеџи за комџјуџерском конзолем.*

*Осџали на одсеку џлеџају своја џосла. Примоџреџаја докуменџа, евиденџирање извештаја. Телефонирање, рад на комџјуџерима.*

*Бредли џлеџа џо џросџориџи, џокушава да сакрије сџрахове.*

*Уџахне дубоко.*

Пауза.

Бредли професионално вади ЦД из своје торбе. Ставља слушалице.

Убацује ЦД у компјутер и почне да копа по документацији и да је пребације на свој ЦД.

Бредли ошвара уста на песму Лејди Гае 'Born This Way'.

Како Бредли пева 'Born This Way', ми почнемо да чујемо песму.

Како ми чујемо музику, иако је чују и обавештајни официри / Хор. Један по један, цео Хор постоје пребављен музиком и почне да илеше стајајући музички сензименти и своје војне личности.

Чим Бредли заврши даунлодовање, Хор почне да, на његово одушевљење, трамзиво ошима извештаје из његових руку.

'Гаа војска' без размишљања прослеђује публици шајне дипломатске поруке и рајне извештаје из авианисланских и ирачких рајнова.

Бредли баца поруке у ваздух.

Секвенца се заврши када сви чланови Хора постану Бредли.

## Сцена 30

Март 2011.

Бредли је у Квантико бригади.

Торшуре ујорној испишивања ја сломи.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам. Не морате понављате на сваких пет минута.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.



**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам. Нисам ризичан за себе.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

*Бредли скуји снају.*

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

*Бредли усџане у сџав 'мирно'.*

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

**МАРИНАЦ 1:** Да ли си добро, затворениче 4333543?

**БРЕДЛИ:** Јесам.

## Сцена 31

*Мај 2004.*

*Средња школа "Таскер Милварг".*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Допунски час је завршен.

*Разред љрасне са својих сџолица.*

Сви осим тебе, Бредли.

*Он седи у џоследњој клуји. Осџану сами.*

Како ти се свиђа овде?

*Он слеће раменима.*

Мислиш да би могао да останеш?

**БРЕДЛИ:** Не знам.

*Тишина.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Мислила сам да смо се договорили да ћеш покушати да удахнеш дубоко, пре него што почнеш да говориш и упаднеш у проблем.

**БРЕДЛИ:** Испунио сам обећање.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** А како си онда успео да наведеш цео разред да се побуни против мене?

**БРЕДЛИ:** Урадио сам како сте / рекли.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Не, ниси, почео си да се расправљаш, као и сваки други пут.

**БРЕДЛИ:** Нисам, урадио сам како сте рекли.

*Пауза.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** И?

**БРЕДЛИ:** Упало је. Све ми је постало јасније.

*Тишина.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Не знам како твоја мама излази с тобом на крај.

*Он слеће раменима.*

**БРЕДЛИ:** Ја некако. Водим рачуна о њој.

*Пауза.*

Ентони и ја смо направили тај сајт, то је нешто као акумулатор за вести и друштвене мреже за целу земљу. Људи могу да објаве локалне вести и такве ствари. И сад се надамо да ће се цела ствар покренути.

*Пауза.*

Требају нам паре.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Да ли је то оно што би хтео да радиш? Да водиш нешто као што је Епл?

*Тишина.*

**БРЕДЛИ:** Не знам.

*Пауза.*

Паметан сам, могу свашта да радим. Али волео бих да искористим свој потенцијал, да помогнем другима. Гледам све те људе како пролазе и. Нико не зна колико могу да им помогнем.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** То је веома племенито. Нема пуно твојих вршњака који би хтели да служе својој заједници.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Претпостављам да ћу се вероватно због тога пријавити у америчку војску.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** А зашто?

**БРЕДЛИ:** Морамо да заштитимо своју земљу. Ја волим Америку.

*Пауза.*

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Зар не волиш Велс?

**БРЕДЛИ:** Ма волим. Али.

*Пауза.*

Ако хоћеш стварно да помогнеш људима, да промениш свет набоље, онда нема бољег места од америчке војске.

**ГОСПОЂА СТОУКС:** Ја не бих волела да ти одеш у војску.

*Пауза.*

**БРЕДЛИ:** Бојим се да немам избора, наставнице.

*Светла се јасе.*

---

Пише > мр Наташа Миловић

# Покушај да се промени свет

Белешка о комаду **Радикализам Бредлија Менинга**

**К**омад *Радикализам Бредлија Менинга* има 31 кратку сцену које су означене годинама и локацијама. Структуру дела карактерише временско-просторни преплет, уз фрагментарно вођење кроз догађаје на релацијама Велс – Америка – Ирак који покривају распон од 14. до 24. године живота Бредлија Менинга (Челси Менинг), америчког војника *ошуженог за цурење највеће количине поверљивог материјала у историји*.

У предговору драми Тим Прајс објашњава да је имао понуду велшког националног позоришта да пише други комад али он се изборио да драма о њиховом земљаку Бредлију настане током самог судског процеса и да је прави тренутак да се баш тада изведе на сцени. Драма је постављена као сајт-специфик пројекат, тј. игра се на локацијама средњих школа од којих је једна и она у коју је ишао Бредли Менинг. Инкорпорирањем сцена из историје велшких радикала, Тим Прајс наводи директну инспирацију за хероизам Менинга који наликује жртвама сељачких и радничких побуна из прошлости. Буђење идентитета тако апелује и на аспект гледаоцевог осећања за историју од

Бредли Менинг



кога зависи разумевање данашње ситуације, зато се у драми период Бредлијевог одрастања у Велсу тактички везује за час историје.

У комаду *Радикализам Бредлија Менинга* побуна у војсци делује као резултат искушавања вредности стечених у самој школи, ако се узму у обзир све лекције које Бредли са лакоћом прозира у сценама које се одвијају у учионици (не нужно на свом примеру већ пре на примеру слабашиног Ентонија који као да наго-

вештава каснију Бредлијеву судбину приказану кроз драматичне сцене у пријемним војним јединицама за обуку и касније у притворним јединицама затвора Квантико Беј). За разлику од војске, у школи су могући и искораци захваљујући понеком храбром професору, што касније уноси пометњу у друге системе у које уђе појединац васпитаван у школи где су била могућа бар нека (иако фиктивна) одступања.

Кривица Челси Менинг, закључује писац у свом предговору, јесте што је желела да промени свет. Такви покушаји поправки света најжалост завршавају најстрожим казнама. Традиционално, државни апарати индучују само послушност у свести војника (или ђака), јер субјект није ту да било шта мења већ да, вођен самодисциплином, извршава и слепо следи правила. Како у животу тако и у драми највећи проблем је тај што субјект (јунак) није спреман да, због следе службе, у потпуности одбаци моралне одговорности. Како схватамо кроз комад, систем и не крије своје намере, успостављена правила сам крши или их, у зависности од ситуације, поново успоставља због уверења да неупитна правила обезбеђује аутоматско функционисање власти. Изненађења се дешавају ако појединац, као лик у овој драми, свесно уђе у “грешку”, а не нехотично, из неразумевања или непознавања правила. Лик током драме схвата да је већа казна извршење задатка, него последица – најсуровија казна за побуњеништво. Примера ради, Бредли је на обичан “пиши-бриши” диск неометано нарезивао све снимке и друге информације које је пуштао у оптицај, што нам говори да систем од свог особља није ни крио поверљиве материјале (овај део у драми је аутентичан).

Кад говоримо о форми дела, концепција хора нема ниједну ознаку хора из трагедије или агит-пропа, већ је ту у намери писца да публику стално ангажује: уместо једног глумца, у улози Бредлија смењују се учесници хора. Везивањем за једног глумца можда би се сувише затамнела питања која комад отвара, тако рећи аутор дира у највеће моралне дилеме гледаоца.

Ликови нису подређени пукој психологизацији и могућем исклизивању у мелодрамске шематизације, саживљавање, патос итд. због природе самог активизма писца тако да је друштвени наратив или метанаратив наглашенији од дубинске психолошке анализе. У констелацији неправедног убијања цивила, сваки актер, чак и онај који директно не извршава дело, нужно почиње да ставља на пробу своју улогу у читавом милитаристичком контексту, мимо тога што остали војници своју савест ућуткују тривијалностима попут антистрес-лоптица, играња видео игрица, гледања порнографије или слушања поп музике. Главног јунака бисмо погрешно тумачили као трагичког, јер нагласак је на трагедији поретка, а не на трагичкој грешци јунака почињеној из незнања (иако неко може рећи да је трагично наивно веровати у војску као пут до високог образовања, али у контексту неизбора које сиромашни свуда у свету једино имају – није). Јунак чврсто решава да разоткрије заташкавање неправде и то чини након неколико покушаја да у оквиру самог система спаси одређен број цивила, тако што се позива на уштеду ресурса. Наредник га упозорава да није његово да поткаже мање, већ што више непријатеља. Након гледања снимака хеликоптерског напада на цивиле и других злочина против човечности у којима непосредно и сам учествује из службе за обавештавање, Бредли се жали свом љубавнику Тајлеру да више не може да издржи хладноћу којом се људи убијају, да му се пред очима непрестано појављују призори бесмислених смрти, те да не може издржати да не дела.

У реалном животу, окривљени је у униформи дошао на суд и изјавио да му је жао ако је некоме нашкодио, иако одбрана не сматра да материјале који су процирурили у јавност и не требала сакривати и да транспарентност мора постојати у свакој демократској држави (нарочито у Америци). Цивилизација је, како примећује Прајс у свом предговору, по свим критеријумима транснационална (економски пре свега), али не и у смислу категорије као што је моралност. Бити спреман устати

за правду и другог (не само ближњег већ *нейознашої другої*) очито није ствар корпоративне неолибералне моралности јер ова једино транснационално ствара плодно тле за сејање легитимних ратова. Наоми Валас у претходном броју *Сцене* истиче да је интимност дубоко политична ако се зна да се од пореза грађана, које наводно не занима политика, финансира сва војна машинерија, а тиме се спроводи спољна политика интервенција на разним територијама.

Политичност овог комада лежи у томе што појединац под притиском не-избора пред које је стављен (да ли да се као сиромашан човек бори за право на школовање уз помоћ војске или да цео живот ради у Старбаксу) нема права и на избор трећег, нечег што није подложно макијавелистичким методама. У психологији, избор између два не-избора доводи појединца у стање непрестаног интраперсоналног конфликта двоструког одбијања, у неразрешиву дилему. Бег из ове ситуације је спремност појединца на ризик да одступи од не-избора и да дела по савести. У сцени са оцем, када га Бредли замоли да му помогне да упише информатику на МИТ-у, отац му понуди да “оствари свој сан” уз помоћ војске:

**БРАЈАН:** “Живот чини низ компромиса. ‘Оћеш да будеш мушкарац и да се пријавиш у војску или би да будеш геј и да радиш у Старбаксу?’”

По многим поступцима и току мисли још у школској клупи у Велсу, Бредли је херој познат из бајки, неко на кога се заправо не рачуна, није ничији фаворит на први поглед: због физичке слабости, због сексуалне трансродне оријентације, због своје индивидуалности (сцене у школи и војсци), да је чак и међу истомишљеницима често несхваћен, те да нема изражену жељу за социјализацијом (у хакерској заједници и сценама са Тајлером), или да је врло често виђен као нетимски човек и неко ко нема манире (то су сцене у Старбаксу или у сцени кажњавања и одузимања чина). Запањујући парадокс је да нико није лишен савести, али друштво се управо бави убијањем тог, само људима својственог

чула или органа за правду, јединог који нас одваја од других живих бића. И у драми Наоми Валас *Нишња иако хладно* постоји лик маринца који одлази у војску да би му они после “покрили школарину”, иако заправо завршава у пластичној кеси – што је и најчешћи случај младића који наивно верују да када “одслуже своје држави, следи награда у слободи”. Закључујемо да ангажованост драме помаже да се расветли избор између не-избора као заблуда, парадокс рационалног света. С тим закључком долазимо до брехтовског онеобичавања “нормалног” света: зашто неко мора да оде у војску да би се домогао факултетске дипломе? Зашто је право на образовање доступно само привилегованима и зашто није проглашено за људско право када смо већ прошли светске ратове, формирање људских права након Другог светског рата итд.? С тим да жеље друштва не морају уопште бити и наше, постоји и једна сцена у школи када је Бредли на врућој столици и треба да се стави у позицију велшког побуњеника који је неправедно осуђен на вешање. Бредли одбија да интериоризује улогу жртве, већ и тада говори да великомучеништво није био циљ тог човека, као и да му није жеља да се одриче живота. Бунтовник у малом Бредлију схвата да ће идеја бити кажњена телесним мучењем и укидањем живота (касније ћемо током сцена обуке увидети да Бредли у војсци схвата да је тело кажњено чак и ако жели да се уклопи у друштвене структуре).

Индивидуалност и аутономија лика постоје и у сценама када Бредли на себе скреће пажњу како наставнице историје тако и деце која га прихватају и као свог вођу у сцени побуне или у сцени где се Бредли супротставља наставници и први одбија да одељење пристане на самопотказивање и самоказну. Па ипак, у неколико каснијих сцена видећемо како та иста деца кажњавају и најслабије због чега је Бредли први пут спреман да симболички гледано “обуче униформу за Другог” и у потпуности је доследан да заштити најслабијег у разреду, Ентонија. Управо овакве поставке његовог младачког периода уверавају нас да је ради-

кализам дејство константног промишљања појединца, а не чин неког неприлагођеног особењака. Сам назив дела може се посматрати као иронијски, јер се намеће логично питање ко су они које данас називамо радикалнима. Да ли је једини нормалан избор, под условом да не желиш да живиш у уцени, да будеш радикалан.

Пут лика Бредлија Менинга од неприлагођеног до хероја доводи га и на цивилне демонстрације, па је тактички изведен у драмском смислу, јер је погодан да писац укроји и подзаплет са Тајлером, Бредлијевим љубавником. Даље, преко студента Тајлера, Бредли упознаје и хакерску заједницу МИТ-а, према којој у почетку показује скепсу. Од подзаплета са Тајлером, маестрално је изведена заједничка сцена где Тајлер устукне пред модрицама које Бредли крије испод кошуље, јер их редовно добија већ у прихватном центру. Тајлер је, за разлику од Бредлија, све добио “на тањиру” и као средњокласни изданак не може да појми нечију телесну патњу зарад “вишег” циља. Као студент психологије Тајлер насиље може да доживи само као лекције из књига, те тако у реалном контакту са последицама насиља не зна ни како да реагује нити како да се суочи са сопственим слабостима – блискост са озлеђеним већ у првом тренутку чак се и рефлексно зауставља. С бедом уцене најсиромашнијих, припадници тзв. грађанства немају додира те Прајс користи класни дијалог Бредлија и Тајлера да би показао до које мере раслојеност разара и најблискије везе. Интимни чин у овој драми је политичан те мелодрамски подзаплет не угрожава интегритет ангажованости комада. Исто тако и сцена са оцем није контраст, већ пре нијанса у грађењу спектра планова основних недоумица о политици нормирања друштвених односа и притиска појединца да бира међу не-изборима.

О самој природи технологије којом Бредли жели да овлада постоји неколико коментара у драми а директне људске везе све више посредујемо технологијом. Наиме, Тајлер је на фејсбуку брзопотезним кликом пребрисао везу са Бредлијем, стављајући статус

“сингл”. О томе у драми добијамо вербални извештај од Бредлија који се поверава тзв. слепом саветнику у војсци. Слепи саветник не би смео никоме да преноси исповести војника, али у драми схватамо да се систем о поверљивост огрешује унутар себе и користи поверљиве информације да би их употребио против неког. Бредли почиње да повезује данашњу дигитализовану стварност у којој се тим једноставним кликом миша прекидају људски односи, исто као што помоћу једног клика, у послу којим се он бави у војсци, нестају животи непознатих људи.

**БРЕДЛИ:** Разумем да, неко... покуша да само... збрише нечије постојање. Како то може? Како неко може да порекне годину дана везе... једном једином реченицом?

*Пауза.*

И... знате, онда сам почео да размишљам. О извештајима. Ако је то била грешка, зашто бисмо *уојшише* чували тај снимак?

*Тишина.*

**СЛЕПИ САВЕТНИК:** Зато што смо ми професионалци.

**БРЕДЛИ:** То нам даје *свако* право да не снимамо грешке.

*Неми савешник огрично клима љавом.*

**БРЕДЛИ:** Ја. Неки тип... изашао данас из куће и четири стотине кликова даље, ја не могу на основу његовог мобилног листинга да проценим којој политичкој опцији он припада, и тако је добио метак у главу.

*Пауза.*

Знате, то је само једно. Само једно слово... на, на тастатури. Додајте Н на УУА и нико ништа не пита. Непријатељ Убијен У Акцији.

Парадокс је да је економска класна уцена опуномоћена технологијом једино мерило, јер превладава у свим институцијама: породици, школи, послу, вој-

сци и интимним везама, а да је кривица тог парадокса пребачена на партикуларне случајеве појединаца који постају жртве друштвених детерминизама – они су одбачени због тежње ка промени, у себи и свему што их окружује. Феномен кривице/невиности јунака тиче се гледаоца баш због тога што лик о коме је реч постоји у реалном свету – особа је жива и осуђена на 35 година затвора у држави која је за некога и даље симбол слободе и демократије. За публику, па и за самог писца битно је остати упитан над самом природом самосталних одлука које су по правилу радикалне.

Питање можда није да ли би сви учинили исто (сви би рекли да се залажу за “мир у свету”), зато што је јасно да многи то не би учинили с разним изговорима: због укорененог страха од ауторитета, због породице или себичности гледања-свог-посла, до вере у то да вас ваша земља треба итд. За дубину разумевања ситуације избора међу не-изборима, о чему је и овај комад, много је важније питање шта би са свима нама било касније ако не бисмо ништа предузели – да ли бисмо икад себи опростили. Таква питања постављали су многи Немци али и многи Европљани у чијим градовима су се, кроз историју, свакодневно вршила јавна вешања, срамна стрељања и мучења, а да се нико није побунио против таквих чиновна.

У интервјуу који је Челси Менинг дала за “Амнести интернешнал”, управо је нагласак на потоњем: “Да нисам, питање би било како бих са тим касније живела.” Коинциденција или не, али и последња реч из једне од најдаљих тачака у комаду коју Бредли изговара је реч *избор*.



Тим Прајс, Фото: Warren Orchard



ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ:  
ПОЗОРИШТА ЗАЈЕДНИЦЕ

---



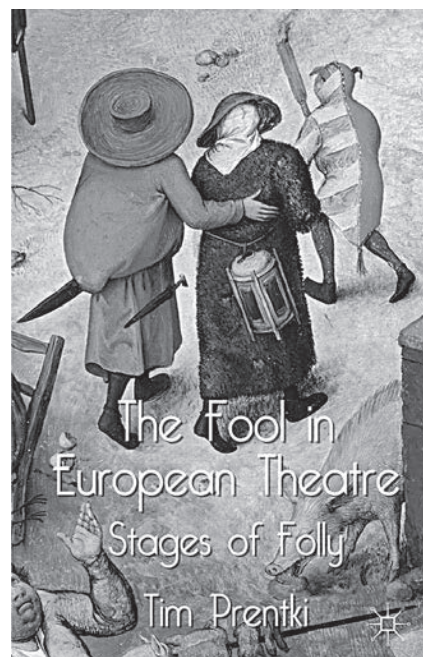
Разговарала > Наташа Миловић

Интервју: Тим Прентки (Tim Prentki)

## Отпором до развоја

На позив Унеско катедре за културну политику и менаџмент Универзитета уметности коју води проф. др Милена Драгићевић Шешић, у Београд је дошао је проф. др Тим Прентки са Универзитета у Винчестеру и одржао предавање *Карактеристике и место савремене политичке / партиципацивне позоришта као праксе развоја и ошпора*. У духу некадашњих професора левичара какве памтимо кроз улоге Мајкла Кејна или Робина Вилијамса из филмова из седамдесетих попут *Подучавање Риџе* или *Друштво мртвих џесника*, професор Прентки је храбро и интелектуално моћно увео своје слушаоце у свет беспштедне критике неолиберализма и то из перспективе примењеног позоришта, позоришта у заједници и политичког театра. Дух и тековине Аугуста Боала и Паола Фреира, Бертолта Брехта, Ервина Пискатора и других дочарао је у новом светлу.

Тим Прентки је аутор неколико значајних књига као што су *Applied Theatre: Development* (Примењено позориште: развој), *Popular Theatre in Political Culture: Britain and Canada in Focus* (Популарно позориште у политичкој култури: фокус на Британију и Канаду), *The Fool in European Theatre: Stages of Folly* (Луда у европском позоришту: сценске поставке на тему лудости)



и *Banking on Drama Education* (Капитализовање драмског образовања).

У сарадњи са Шејлом Престон, приредили сте књигу есеја различитих аутора од Ноама Чомског, Аугуста Боала, бел хукс (bell hooks), до драмских великана попут Дарија Фоа и Едварда Бонда. Анализирали сте све аспекте теорије и праксе “уметности заједнице” (community art), пре свега драме и позоришта у образовању, затим Боалових метода **Позоришта потлаченог**, те позоришта за помирење итд. Да ли, по вама, примењено позориште треба да се пробија у институцијама главног тока или да развија своје стратегије са фринц сцене, у малим заједницама? Које од ових сматрате важнијим?

У многим државама позоришне институције главног тока не баве се светом каквим га доживљава маса грађана у тим државама. Те институције су највећим делом елитистичке организације које служе богатој и туристичкој публици у потрази за забавом. У Енглеској још увек постоје субвенционисана, мејнстрим позоришта, која производе изазовна и вредна дела, али она не циљају на специфичне врсте публика. Она су ту за било кога ко купи карту. Примењено позориште је процес који покушава да развије представу у односу на специфичан контекст и које у свести има специфичну публику. Почетно питање је увек: на шта и на кога се позоришни комад примењује? Одговор на то питање одређује место на ком представа треба да се одвија. У свом најбољем издању, комад главног тока може бити и комад примењеног позоришта. Ако су, на пример, циљна публика тог комада они сектори популације која похађа мејнстрим позориште (политичари, индустријалци, професионалци итд.) онда позориште може да буде најбоље место за комад о стању државе. Многа велика дела прошлости су себе могла да примене у контексту важних друштвено-политичких питања тих дана, али бојим се да данас званичним позоришним организацијама недостаје воља или сред-

ства да наставе овакву традицију. Прилагођавајући се неолиберализму таква позоришта су морално, политички и естетски банкротирала.

Познато је да су институције ретко вољне да отворе своја врата за ову врсту образовања кроз уметност. Која је позиција уметности у заједници данас у оквиру глобалног контекста и како је апсорбује мејнстрим? Малобројни ту праксу остварују. Позоришна компанија Биг Брам из Бирмингема има предзнак “позориште у образовању” и пример је из ваше земље.

Веома је тешко генерализовати стање у “уметности заједница” широм света зато што се различити методи примењују на различитим местима. Међутим, сматрам да је у многим државама агенда “шкртости” по мери неолибералних економских модела, произвела упадљив пад у ресурсима јавних средстава за подршку “уметности заједнице”. Организације главног тока које су некада укључивале “рад са заједницом/рад у заједници” у своје програме, углавном су листом напустиле овакву аспирацију и повукле се у традиционална подручја. Због оштрих резова у буџету за уметност свуда у свету, ствараоци примењеног позоришта морали су да се обрате за подршку неуметничким изворима. То је довело до пораста пракси које су блиско у вези са фондовима који подржавају рад, на пример, у затворима, у здравству као и посебну агенду невладиних организација које функционишу по датом пројекту. Грубо речено, ови примери нису *уметности заједнице*, већ су позоришне праксе примењене на специфичне области друштва којима су власти пришле путем позоришног процеса, наслућујући да је то најнефективнији начин. Учесници често немају много избора у вези са самом партиципацијом и нису одабрали програм. Насупрот томе, уметност заједнице је оно што је уграђено у заједницу, служи тој заједници и она га захтева. Постоје примери ове врсте рада широм света, а чешће је распрострањен у тзв. друштвима “у развоју”. Глобалним падом државно дотираних позоришта, уметнички

и организациони облици у којима се појављују *изо-ришћа заједнице* вероватно ће изгледати другачије у будућности. Где и како се такво позориште формира је непредвидиво, али још увек верујем да је право на игру основно за људску психу те да ће људи наставити да стварају позориште из потребе да разумеју боље и мењају своје светове. Док неолиберална држава наставља да пребацује своје одговорности на своје грађане, дотле ће ти грађани заобилазити државне организације у својим захтевима за приступ игри подједнако и као учесници и као публика.

Судећи по књизи “Едвард Бонд и драмско дете” коју је приредио ваш колега Дејвид Дејвис из Бирмингама, оснивач катедре за драмску педагогију, да ли је могуће интегрисати и неговати драмско образовање из позиције високог образовања и истовремено образовати младе људе да поново верују и разумеју драму. Питање гласи: како повезати професионалце извођачких уметности са наставницима и децом ако драма није део наставног плана и програма? Подсетићу вас на америчког професора Нила Постмана, покретача “медијске екологије” када је схватио да деца данас одрастају уз медије, а не уз писану реч, песме, позориште, уметничке филмове и то стога што све то заузима тако мало простора у медијима, нарочито на телевизији.

Ово питање је од пресудног значаја за текући проблем у Великој Британији данас. Иако је постојала значајна експанзија универзитетских курсева у модулима из примењеног позоришта како на основним тако и последипломским студијама, драма је избачена из националног наставног плана и програма, а простор за њено укључивање кроз разне предмете нагрижен је културом тестирања и деградацијом наставничке професије. Ово изостављање није због немара нити је случајно. Капацитет примењеног позоришта који омогућава критичко мишљење, а посебно деконструкцију идеологије живим искуством, значи да је то управо ана-

тема за режиме који инсистирају да се вредности и односи одређују тржишно. Док је јавно образовање само обука за запошљавање у оквиру тржишне економије, образовање окренуто ка личности која је у центру свих ствари је оно што нуди примењено позориште, али оно је ирелевантно и опасно. Само они који плате приватно образовање проналазе да су њихова деца изложена креативном потенцијалу једног медијума у ком родитељи могу да очекују да њихова деца развију капацитете за независно одлучивање и лидерство које драма често потпомаже. Нажалост, с обзиром на друштвене секторе из којих та деца потичу, овај капацитет је обично стављен у погон одржавања статуса кво као и подупирања привилегија које већ уживају они који воде “тржиште” за потребе сопствених интереса. Нил Постман је писао у време просперитета када је највећи део друштва још увек уживао у добрима социјалне демократије, пре но што је неолиберализам преузео доминацију над јавним институцијама и културним праксама. Слажем се да медијско образовање треба да буде суштински елемент наставног плана и програма у друштву где су се виртуално и реално помешали и у којем медијске репрезентације тако моћно делују на аспирације младих. Уз медијско образовање могли бисмо да учимо да будемо критични према систему који чини наш свет и да га ставимо на пробу сопственим искуством. Зато је такво образовање одсутно из курикулума и због тога се теорије Паола Фреира избацују константно из обуке наставника. Поучна је каријера Дејвида Дејвиса: већина ствари у његовом раду који је развио у Бирмингему је демонтирана и његово име је већ мало познато савременим британским практичарима примењеног позоришта.

Најзначајнији британски драматичар и писац комада за младе у Британији, Едвард Бонд каже у једној од својих бележака: “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 мла-

дих 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 савесног 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.” Супротно од Бондовог исказа, код нас масовна култура преузима улогу драме, деца одрастају уз шоу програме који неминовно тривијализују дечји свет. На који начин можемо да предупредимо медијске ефекте на развој и образовање деце и младих? Истраживали сте о међуодносима уметности и медија. Шта можемо очекивати да уметност заједнице уради у односу на опште друштвене проблеме када су те организације малобројне и немају видљивост управо због медија?

Апсолутно се слажем са Бондовим гледиштем “да је срце драме бескомпромисни захтев за људскошћу”, али имам проблем са “брижним и савесним светом школе”. Не зато што су наставници “небрижни и несавесни”, већ пре зато што им се не поверава да раде свој посао као аутономни професионалци и зато што не добијају ону врсту наставничког образовања које би им омогућило да организују учионицу у којој је дете у центру и где искуство сваког детета може бити смештено у оквир дијалектичког односа са релевантним, новим знањем, које наставник бира и презентује. Уместо тога наставницима налажу шта да предају и то раде владини службеници који немају никакво предавачко искуство. Деморализовани и уз деградирани вештине, наставници постају пре испоручиоци наставног плана који администрирају све бројнија пропитивања. Сам Бонд је доста писао о школама које су више налик затворима него игралиштима. Организације “уметности заједнице” ће вероватно остати да висе на ивицама друштва

док год је уметност на маргинама образовног процеса. Образовање мора ову ситуацију да промени, али и практичари примењеног позоришта треба да успеју да пронађу путеве да поново укључе оне који формално доносе одредбе у држави. Терапеутске интервенције са “потлаченима”, колико год имале добре намере, ово неће унапредити. Докле год не буде превлађујући захтев у јавности за “реалним” образовањем уместо тренингом, тешко је предвидети одакле ће промена доћи.

Моје последње питање је у вези са британском владом. Свесни смо да је торијевска влада увек имала тенденцију ка укидању драме из званичног образовања, и то у Шекспировој земљи. Које нам тактике саветујете да употребимо против таквих пракси?

Влада је већ елиминисала драму из образовања и ја не очекујем да ће је било која друга која буде изабрана поново вратити. Тактике су да се искористи било која прилика коју можете створити и да се траже места где је неолиберална фасада почела да се “крупни”. Улогу драме су често доживљавали као фластер на распалом друштвеном ткиву. Стога, постоје “званичне” организације које се затекну у ситуацији да им треба примењено позориште. Тада треба представити себе и понудити “помоћ”. Онда, чим осигурате радни простор са осмишљеном групом, прионите на процес који отвара образовно искуство које би могло да трансформише учеснике. Мораћете највероватније описати својим фондовским послодавцима то што радите речима које се много не поклапају са оним што заправо радите. Нема везе. Није ни битно знати шта је оно што дугорочни ефекти могу допринети онима с којима смо срећни да делимо овакво радно искуство. Можда нећемо директно створити климу за револуцију, али ће се промене догодити. Систем изневерава све више људи, уништавајући потенцијал за хумани начин живота. Пре или касније стећи ће се довољно људи да кажу – “доста”.

Пише > Диана Кржанић Тепавац

# Позориште за децу и младе: уметност другог реда или позориште великих изазова

Када се поведе реч о позоришту за децу и младе, велики број позоришника ће пре свега споменути важну и вредну улогу коју оно игра у припреми будуће публике. Тако се овај сегмент позоришног стваралаштва види као улагање у будућег гледаоца који ће бити обучен да разуме, поштује и прати позориште читав свој животни век. На први поглед ова перспектива делује охрабрујуће јер подразумева позитиван став којим се подржава позориште за децу и младе, али и позоришна уметност уопште. Ипак, за све који се озбиљно баве позориштем за најмлађу, малу и младу публику овакав став је у основи вишеструко проблематичан. Он указује на ароганцију одраслих (уметника, стваралаца и посредника између позоришта и младог гледаоца, онога који бира представу) и њихово непоштовање публике којој се ово позориште обраћа. Овај став истовремено говори и о недовољном и/или површном познавању и суштинском неразумевању ове области. Указивање на проблеме које оваква перспектива ствара, осветљавање специфичности ове области и отварање нових перспектива у њеном истраживању

и представљању једна је од сталних активности којој је АСИТЕЖ Србије дугорочно посвећен. Полазећи од права детета загарантованих документима УН о правима детета<sup>1)</sup> која, између осталог, обухватају право

1) Из Преамбуле Статута ASSITEJ International, Члан 1.2 – Мисија, став 1.2.1

“ASSITEJ заступа став да сва деца и млади имају право да буду олемењена кроз уметност и културну традицију друштва из ког потичу, а преваходно позоришну традицију. Позориште исказује поштовање према младој публици тиме што приказује њихове наде, снове и страхове; оно развија и продубљује искуство, интелигенцију, емоцију и машту; оно подстиче етичке изборе; оно подиже свест о међуљудским односима; подстиче самопоуздање, толеранцију, поштовање и слободно изношење мишљења. Изнад свега, оно помаже будућим генерацијама да нађу своје место у друштву и да, унутар њега, слободно изнесу свој став. У циљу свега тога, ASSITEJ подржава Члан 31 Конвенције о правима детета коју су Уједињене нације донеле 1989, којим се афирмише право детета на слободно време и учешће у уметничким и културним манифестацијама. Асоцијација заступа исте оне вредности које су наведене у Културној политици UNESCO-а којима се захтева поштовање права деце и младих да учествују у културним активностима. Она подржава став Конвенције UNESCO-а, донете 2005, који се тиче културне разноликости и износи захтев да се деци и младима омогући право на културни идентитет и право на друштвену видљивост.”

<http://www.assitej-international.org/about/constitution/>

на квалитетно образовање и уметност, слободно време и учешће у културном животу, културни идентитет и право на друштвену видљивост, АСИТЕЖ Србије залаже се за уважавање значаја и стицање бољег места позоришта за децу и младе у друштву и за стварање услова за најбоље могуће специфично позоришно искуство које се креира управо за ову публику. Борба за признавање статуса позоришта за децу и младе одвија се на више колосека: кроз непрекидни развојни и истраживачки процес, кроз едукацију његових актера (стваралаца, уметника, посредника између позоришта и публике и саме публике) и кроз јачање његове видљивости и едукацију шире јавности. У овом тексту кратко ћемо се осврнути на преовлађујуће ставове и однос према позоришном стваралаштву за децу и младе као и на образовање унутар самог уметничког круга, а затим ћемо представити неке од активности АСИТЕЖ-а Србије које креира и спроводи како би подстицао и утицао на позитивну промену односа према овој области.

Омогућити детету право да ужива у уметничком садржају значи омогућити му да се у позоришту, које му се обраћа актуелним темама прихватљивим његовом узрасту, занимљивом формом и разумљивим језиком, осећа добродошлим. Тако креирано позитивно позоришно искуство помаже детету и младом гледаоцу да се осети припадником једне заједнице и њене културе, подстиче способност развоја међуљудских односа и целокупни развој личности и позитивно утиче на развој и формирање критичког мишљења код деце и младих. Такво позориште се пре свега обраћа деци и младима не као будућој публици, већ као својој публици данас, и омогућује им да активно партиципирају у уметности током читавог периода одрастања, без обзира на то где ће се сутра наћи као публика; у позоришту или на изложби, на концерту или на плесној представи. Друштво које поштује права детета дужно је да обезбеди услове сваком детету да то право и оствари, а на уметницима и ствараоцима у култури је да му омогуће што квалитетнији уметнички доживљај на

најбољи могући начин. Међутим, ако се начин на који се од стваралачког чина уметника долази до уметничког доживљаја детета-гледаоца посматра као ланац, један од битних актера у овом процесу односно једна од “карика” ланца је свакако и особа која бира садржај у име и за младог гледаоца. С обзиром на то да се највећи део организоване посете позоришту за децу и младе углавном одвија посредством образовних установа, избор позоришта и представе пада у задужење и на терет запослених у образовању. Овај део “ланца” се међу позоришницима у свету нимало случајно назива “гејткиперсима” (gatekeepers – чувари капија). Од степена обавештености наставника или педагога који одлучује о избору представе, од његовог степена образовања и личних афинитета зависи позоришно искуство читаве генерације ђака једне школе. Зато је од посебног значаја што су у нашој средини у последње време све присутнији гласови који скрећу пажњу на значај образовања будућих учитеља, васпитача, професора и педагога и њиховом сензибилисању за позоришну уметност. Како су у питању процеси којима треба време, а наше друштво тог времена има све мање на располагању, добродошла су сва настојања да се унесу промене које ће омогућити побољшања у образовном систему овог дела “ланца”, а о постојећим акцијама и пројектима већ је било речи у текстовима темата објављених у претходном броју “Сцене”.

Оно о чему би ваљало отворено говорити а што је већ деценијама присутно и постаје све проблематичније јесте проблем “сиве зоне”, једног несређеног и дивљег система одабира и продаје како гостујућих представа у вртићима и школама тако и карата за представе у позориштима за децу и младе. Ова велика тема заслужује истраживања и озбиљна системска решења јер постојеће стање озбиљно нарушава односе и поверење између школа и позоришта али и квалитет, смисао и дигнитет позоришног стваралаштва за децу и младе. У том контексту треба размишљати и о обучавању и усмеравању менаџера у култури који

су у позориштима за децу и младе најчешће запослени у продукцији, маркетингу и продаји. Они треба да испитују и прате потребе публике, да изналазе нове моделе за сарадњу са другим институцијама и организацијама које се обраћају деци и младима, да осмишљавају и покрећу пројекте на тему развоја публике, и да припремају посебне програме за наставнике везане за садржаје представа које ће користити у школи пре и после представа. И, најзад, док се с једне стране све чешће говори о коришћењу и примени драмских структура и позоришних техника у образовању и у раду са различитим осетљивим групама и могућностима увођења нових искустава и пракси у школски систем кроз постојећу легислативу и праксу, са друге стране се веома ретко говори о образовању самих уметника за рад за најмлађу и младу публику у нашем високообразовном систему. Ту постоји једна окамењена тишина, упорна одбијања и потешкоће да се уведу новине у сада већ анахрону недодирљивост уметничког образовног система који као недовољно флексибилан, инертан и самодовољан остаје изолован и изван реалности времена и потреба.

### **Време трансформације: од малих подстицаја до могућих основа за промену**

Детињство је време трансформације и то не само трансформације појединца већ и целокупне слике и појма детињства који се стално мењају у контексту промена самог друштва. И позориште за децу треба да прати ове промене, да прати своју публику и да се и оно само мења. Последње две деценије, нарочито последњих година, убрзано се мења слика друштва, а извесни уметнички концепти који настају из сталних ослушкивања и преиспитивања са публиком успевају да прате ове промене. Тако се успоставља позориште за најмлађе – бебе, савремено плесно позориште за децу и младе, нови музички театар, позориште за младе, инклузивно позориште, нови циркус, уводе се осетљи-

ве теме, табу теме, теме вршњачког насиља... Међутим, укупна слика позоришта за децу и младе указује на још увек успорену, негде застарелу, инертну сцену која се тешко пробија до разине друштвеног признања једнаке вредности у естетском и уметничком смислу и друштвеном значају са позориштем за одрасле. Заstraшујуће је када у пријатељском разговору са колегом који се у позоришној и културној јавности сматра једним од најмеродавнијих у позоришту и у уметничком образовању, добијете јасно исказан став да је позориште за децу другоразредна уметност у односу на такозвано озбиљно позориште за одрасле и мишљење да се овом облашћу баве они који су недовољно успешни, они који се нису успели наметнути, немају чиме другим да се баве па им је, ето, ово остављено. Овако арогантан и самодовољан, а међу професионалцима у позоришту нажалост не тако редак став, у потпуној је супротности са потребама и очекивањима младих гледалаца и у њима ствара осећај унижености и револта. Прва позоришна искуства утичу и на формирање вредносног система и на формирање позоришног укуса и стога је потребно да уметници који стварају за ову публику имају пуну свест о одговорности коју носе. Када се међу уметницима и ствараоцима нађу заинтересовани за рад у позоришту за децу и младе, и када они успоставе емоционалну и интелектуалну блискост са својом младом публиком не доводећи у питање свој уметнички идентитет, а њихова уметничка визија кореспондира са реалношћу и искуством публике, тада настаје вредно, живо и снажно позориште које делује. А оно се у позоришту за нове генерације публике тешко постиже превазиђеним метафорама.

Услед мањка актуелних информација о новим сазнањима и специфичних програма у формалном образовању драмских писаца, редитеља, глумца, која би отварала нова поглавља и пратила савремене токове и подржала њихов будући ангажман у позоришту за децу и младе, АСИТЕЖ Србије донео је стратешку одлуку да се организовањем различитих програма обрати

младим колегама студентима уметничких факултета и уметницима и ствараоцима који тек ступају на професионалну позоришну сцену. Програми које смо у том духу покренули имају за циљ да информишу и охрабре младе уметнике да истражују више у овој области и да их упуте на изворе информација. Наш циљ је да им кроз те програме понудимо различите могућности за стицање знања и вештина које нису обухваћене формалним образовањем, да их заинтересујемо, подржимо и представимо у међународној заједници. Тиме се постепено ствара могућност да се дугорочно утиче на позитивну и одрживу промену става према области позоришта за децу и младе.

АСИТЕЖ Србија као удружење за развој позоришта за децу и младе већ од својих првих активности везаних за фестивале ТИБА, Битеф полифонија и Позориште Звездариште организује низ радионица, програма, семинара, стручних разговора и конференција тражећи одговоре на актуелне потребе, питања и проблеме које је АСИТЕЖ откривао кроз рад својих чланова и заједно са њима тражио могућа решења. Овај потез се показао као веома добар улог; створена је одлична група заинтересованих младих професионалаца која се континуирано увећава. Појединци на разне начине учествују у програмима и код куће и у иностранству, одговарају на позиве да држе радионице, предавања, објављују чланке, учествују на фестивалима, учествују по позиву или предлогу АСИТЕЖ-а Србије на престижним међународним семинарима и програмима. А како АСИТЕЖ Србије успешно сарађује са другим националним центрима у међународној АСИТЕЖ асоцијацији, стално се отварају нови простори и могућности за учешће српских аутора и уметника у занимљивим, инспиративним и значајним програмима и догађајима. Тако је удружење за развој позоришта за децу АСИТЕЖ Србија постало функционална платформа за размену и стицање знања и искустава коју ваља искористити и као место међусобне обуке и презентације.

## Пројекти промоције и афирмације домаћег драмског стваралаштва за децу и младе

Подршка развоју домаће драмске литературе за позориште за децу и младе, нарочито за тинејџерски узраст, једна је од важнијих тема којом се АСИТЕЖ интензивно бави још од 2007. Иако је приличан број младих драмских писаца присутан на овом простору с обзиром на број високообразовних установа које имају катедру за драматургију, може се рећи да је сразмерно броју студената и свршених драмских аутора мали број оних који уопште пишу за позориште, а нарочито оних који пишу за позориште за децу и младе. Ако још више спецификујемо потребе о којима смо размишљали, а оне се односе на текстове намењене тинејџ популацији (узрасту старијих разреда основне школе), сасвим је сигурно да се избор наслова може избројати на прсте. Са друге стране, потрага за dobrim текстовима за овај узраст актуелна је свуда у свету те чини подршку младим драмским писцима пожељном и веома добром инвестицијом, јер се добар текст може понудити и ван граница нашег говорног подручја. Читав низ организованих трибина, разговора, форума, јавних читања током година окупљао је лагано број нарочито млађих драмских аутора, и оних већ награђиваних око АСИТЕЖ догађаја попут трибина “Аспекти савремене драматургије за децу и младе на примеру данског позоришта: Односи новог и класичног у позоришту за децу и младе” (2008), “Потреба за драмским текстовима за децу и младе” (2009), “Драмско писање за децу и младе” (2009), као и програма “Радио драма у култури за младе – актуелности и изгледи” (2010) те интернационалног форума “Драматургија у одрастању”.

У даљем настојању да окупи и активира младе уметнике и ствараоце у овој области, АСИТЕЖ Србије успоставља Награду за најбољи оригинални драмски текст на српском језику 2011. године уз подршку Стеријиног позорја, Малог позоришта “Душко Радовић” и Министарства културе Србије. Први награђени текст



Арсена Ђосића *Мрак и ја* представљен је као јавно читање комада на сцени Малог позоришта “Душко Радовић”. Велики број текстова пристиглих на први конкурс потврдили су склоност ка употреби стереотипа у драмским поступцима као и преовлађујући приступ деци који се огледа у обраћању публици из угла одрасле особе огољеним порукама које понекад доводе у питање способност перцепције младе публике и одбијају је од позоришта. Ова забрињавајућа слика подстакла нас је да једну од радионица у оквиру Интернационалног пројекта ТАБУ одржимо у Београду као увод у тему наредног конкурса који је овај пут усмерен на узраст гледаоца од 12 до 13 година. ТАБУ је вишегодишњи међународни АСИТЕЖ пројекат који се бави табу темама у позоришту за децу и младе у различитим срединама и културама а започет је 2008. пилот радионицом у Каракасу (Венецуела). Овај пројекат састоји се од низа углавном једнедељних радионица намењених уметницима и ствараоцима у позоришту за децу и младе, које се одржавају увек у другој земљи домаћину. До данас их је реализовано 14 од којих је једна у Београду одржана у октобру 2013. Структура ове радионице била је подређена препознавању и разумевању табу тема из угла десетогодишњег детета. Искуства учесника ове радионице-лабораторије стечена током интензивних пет дана рада креирана су да послуже као прецизна упутства за ствараоце у позоришту за децу и младе у контексту решавања нагомиланих едукативно-васпитних проблема код нас.

Други конкурс за оригинални драмски текст донео је неколико одличних текстова у ужем избору, а победнички наслов *Реконструкција* ауторке Сташе Бајац је у форми јавног читања изведен на сцени Битеф театра који намерава да га у наредној сезони и постави на репертоар. Још треба рећи да је избором Милене Деполо и Милана Марковића за чланове Извршног одбора и њиховим активним учешћем у раду Удружења овај вишегодишњи програм подршке и развоја српског драмског текста добио нове иницијативе па је АСИТЕЖ по-

крену едицију АЛМАНАХ брошура које доносе фрагменте драмских текстова домаћих аутора преведених на енглески са циљем промоције наших писаца и домаћег стваралаштва у свету. Са друге стране, са идејом да актуелне светске токове у позоришту за децу и младе приближи домаћим ауторима и публици, АСИТЕЖ ће у марту 2015. организовати јавна читања четири преведена драмска комада савремених франкофоних аутора и тако представити два аутора из Француске и два из Канаде у оквиру пројекта под насловом “ASSITEJ PRESENTs”. Замишљен је као дугогодишњи пројекат у оквиру којег ће се преводити и представљати савремени драмски текстови разноврсних, великих светских аутора који су на нашим просторима слабо превођени. Овај пројекат је отворио изванредну сарадњу са француским партнерима који већ имају педлоге за наредне заједничке акције. Овде треба додати да су представници АСИТЕЖ Србије веома често изабрани да учествују на престижним семинарима и радионицама у свету попут последњег “Interplay Europe” програма на коме је учествовала Јелена Палигорић и “Directors Seminar” престижног бијеналног семинара за редитеље на који је позвана Снежана Тришић.

## Позориште за најмлађи узраст

У свету се у последњих десетак година велика пажња посвећује позоришту за најмлађу доб. Популарно названо “позориште за бебе” стиче бројне поборнике и практичаре, како међу позоришним светом тако и у широј јавности која за ову врсту позоришта све више зна. Београдска публика је прво позоришно искуство ове врсте имала са представом *Бејби грама* шведске редитељке Сузан Остен. Представа је приказана 2008. на фестивалу Битеф, што је било једно од ретких извођења ове славне представе у свету ван Шведске. У 2010. настала је и прва домаћа плесна представа за бебе *Неке врло важне ствари* Далије Аћин Теландер у Малом позоришту “Душко Радовић”. Ауторка је претходно започела истраживања у области извођачких уметности

намењених најмлађој публици представом *Књија лушања (1+)* која је одмах скренула пажњу светске јавности гостујући на фестивалима у Кореји и Јапану, захваљујући Young Ai Choi, тадашњој потпредседници ASSITEJ International коју је наш центар позвао да буде члан жирија на ТИБА фестивалу. Било је то прво и веома успешно кореографско амбијентално дело за најмлађе код нас али и попуно ново откриће за корејску и јапанску публику и уметнике. *Неке врло важне ствари* наишле су на велико интересовање публике и позитивне реакције и подршку стручне јавности, а обе представе су награђене на београдском ТИБА фестивалу и МЕСС фестивалу у Сарајеву. Далија Аћин Теландер у кореографским представама – инсталацијама пажљиво бира и компоује елементе визуелних уметности, плеса, музике и поезије. Комбинацијом визуелног и аудио садржаја и тактилног искуства, представа стимулише чула и перцепцију беба, упознаје их са плесом као формом комуникације, те отвара простор за интеракцију, охрабрујући бебе да реагују и да постану део извођења. Тај аспект пројекта је од изузетног значаја за перципирање театра и уметности као могућег заједничког продубљеног искуства кроз које се учи о односима, одговорностима и креативности.

Несвакидашња кореографска инсталација *Бејби сиејс* биће представљена у Јапану у оквиру серије предавања којима ће председница удружења за развој позоришта за децу и младе АСИТЕЖ Србије Диана Кржанић Тепавац и ауторка представе Далија Аћин упознати јапанске колеге са актуелностима и праксама у позоришту за најмлађи узраст, посебно са позориштем за бебе у свету. Десетодневну турнеју у Јапану организује Јапанска унија позоришта за децу и младе (Japan Union of Theatres for Children and Young People – JIENKYO) у сарадњи са АСИТЕЖ-ом Србије, уз подршку Министарства културе Јапана. Пројекат *Бејби сиејс* је као сајт-специфик инсталација први пут реализован 2010. у Београду у продукцији Миксер фестивала и Пароброда. Након тога је продуциран 2013. у Пољској и 2014. у Данској у пуном формату, у сарадањи са пољским и

данским уметницима и плесачима, а у 2015. премијерно се изводи у целини за београдску публику након чега ће бити представљен у Јапану као искуствени-практични део семинара/радионице кроз шест предавања. Сада већ богато искуство у позоришту за бебе награђивана кореографиња Далиј Аћин Теландер претаче у теоретска истраживања, а знања и умеће у креирање пројеката, попут пројекта *Генераџор* који представља мапирање и окупљање плесача и свих врста потенцијала за развој уметности плеса за децу и младе у регији. Овде би ваљало споменути и друге примере успешних пројеката који су наставили и прерасли свој развој, попут позоришних радника првобитно окупљених око пројекта “Small Size, Big Citizens” подржаног од Европске комисије, који су у међувремену основали мрежу “Small Size” која је недавно постала члан међународне АСИТЕЖ асоцијације што отвара безброј нових могућности за даљи развој и размену знања и идеја, уметника.

### **Инклузивно позориште младих и IIAN (International Inclusive Arts Network)**

Борис Чакширан као визуелни уметник и кореограф већ дуги низ година кроз свој кореографски рад истражује могућности савременог плеса са професионалним и плесачима са сметњама у развоју, особама оштећеног слуха и вида. Читав је низ његових успешних пројеката реализованих најчешће у сарадњи са организацијом “Хајде да...”. На Светском конгресу АСИТЕЖ-а 2011. у Копенхагену, први пут у историји педесетогодишње асоцијације, један цео дан програма био је посвећен Инклузивном театру – театру са, за и о особама са сметњама у развоју и инвалидитетом. Догађај је организовао АСИТЕЖ центар УК у сарадњи са домаћинима конгреса – шведским и данским АСИТЕЖ центрима. У програму овог конгреса наши уметници имали су запажено место, Сања Крсмановић Тасић је одржала радионицу о раду са особама са инвалидитетом коју је радила у сарадњи са Борисом Чакшираном на представи *Крива за Гауса*. Конгрес је испратила још

једна лепа околност, као новоизабрани члан Извршног одбора ASSITEJ International имала сам задовољство да већ на првом састанку подржим формирање мреже уметника у инклузији и њихово редовно чланство у АСИТЕЖ мрежи, као и задовољство да предложим и подржим Бориса Чакширана за учешће у радном тиму. Борис је наставио свој ангажман и на међународној сцени присуством на Првој светској конвенцији за особе са посебним потребама у Вашингтону, учешћем у форуму о инклузији у Линцу 2013, одржавањем тродневне радионице на АСИТЕЖ конгресу 2014. у Варшави и учешћем у презентацији новостворене ПАН мреже, а био је и један од три прва делегата ове мреже на заседању Генералне скупштине 2014. у Варшави. Борис је овим активностима препознат као важан актер у ПАН мрежи и активан представник АСИТЕЖ-а Србије на неким од значајних догађаја у АСИТЕЖ заједници.

Увек и свугде постоје они позоришни уметници који имају потребу да се стално израђују, траже, самеравају, препознају, преиспитују и изнова откривају нова подручја у сваком смислу. Ови уметници непрестано се информишу, образују и усавршавају проуча-

вајући различите методе и позоришне технике.... Као по правилу, нема недоумице треба ли радити у позоришту за децу, за бебе, за тинејџере, за младу публику; то је пре свега један велики изазов. Питања која се намећу професионалцу заинтересованом за рад су неистрпно поље позитивне провокације за све оне које ова област позоришног деловања истински занима и из које се њихово позоришно искуство стално богати, надограђује и узбудљиво мења. У овом тексту настојали смо да кроз неколико примера успешне праксе покажемо како АСИТЕЖ Србије може послужити управо као платформа за окупљање, активирање, подршку и промоцију уметника и стваралаца у позоришту за децу и младе. А интензитет размене и учешћа у програмима у међународној АСИТЕЖ асоцијацији зависи пре свега од стварне заинтересованости и спремности да се ангажује, испитује и пропитује. Другим речима, да се буде знатижељан, храбар и спреман на игру као што је то свако дете и свако ко је млад.

(Диана Кржанић Тепавац је глумица, позоришни педагог, председница ИО АСИТЕЖ Србије и чланица Извршног одбора ASSITEJ International)



Piše > Darko Lukić

# Susret kazališta s izvedbenim “preprekama” – kazališno djelovanje i osobe s invaliditetom

*“Stoljećima su ljudi pokušavali koristiti dramu kako bi mijenjali ljudske živote, utjecali, komentirali, kako bi se izražavali. To ne uspijeva. Moglo bi to biti lijepo kad bi uspijevalo, ali ne uspijeva. Jedina stvar za koju je dramska forma dobra je pričanje priče.” (David Mamet<sup>1</sup>)*

**O**dmah moram priznati da me je navedeni citat užasnua, znatno više od bilo koje dramaturške banalnosti njegova autora. Sve bi, naravno, bilo u redu, pa gotovo i istinito, da je autor kojim slučajem samo precizirao kako je riječ o sjevernoameričkoj drami i teatru, čvrsto omeđenoj tradicijom storytellinga. Bez toga, međutim, podizanje jednog vrlo posebnog i usko omeđenog američkog iskustva na razinu univerzalnog pravila i “zakona” neograničenih prostornih i vremenskih okvira, mora užasnuti. Navedena Mametova doskočica, duhovita, zavodljiva, površna i plitka poput njegovih tekstova, ne svjedoči, naime, samo o grandioznom neznanju povijesti drame i kazališta, nevjerojatnom ignoriranju kazališne sociologije i psihologije, nego prije svega svjedo-

či o arogantnoj samouvjerenosti ideologije zabavljačkog kazališta i umišljene bahatosti jedne svjetski nadmoćne kulture koja vlastito iskustvo bez ostatka proglašava univerzalnim pravilom. Ta njegova teorija dobrog pričanja zanimljive priče, međutim, smisao dramskog teksta (i procjenu krajnjeg dometa inteligencije gledatelja) reducira na temeljno pitanje koje održava na životu televizijske sapunice “što će dalje biti?”, a kreativnost pisca svodi na spretnost u domišljanju da butler možda ipak nije ubojica. Toliko od Mameta.

Naravno, u jednom paralelnom svemiru u kojemu Mamet ne stvara, ne niže nagrade i ne puni blagajne, i u kojemu njegove doskočice nisu ništa više od zabavne (zabavljačke) kozerske duhovitosti, ili su tek upotrebljivi primjeri za ilustriranje jednog žalosno ograničena, duboko ideologiziranog svjetonazora, stoljećima se razvijalo posve različito kazalište kojemu isključivi cilj nije zabaviti publiku i napuniti blagajnu. Postojalo je, i to vrlo moćno, i ono kazalište koje jeste utjecalo na ljudske živote pa ih tako, naravno, i mijenjalo, kazalište koje je bilo, ako ne pokretač, a ono sigurno katalizator velikih društvenih promjena, koje je poučavalo, komentiralo, ukazivalo, pro-

1) Mamet, 1994:386, navedeno prema Jackson, 2007:23

povijedalo, propagiralo, obrazovalo, pozivalo i prozivalo, izazivalo, zavodilo i užasavalo, sablažnjavalo i uspavljivalo, a da pritom nije, ni uvijek ni nužno, pričalo velike, čudesne, neobične, pa čak ni bitne priče.

Ako se i ograničimo samo na zapadnjačko iskustvo, cijela antička Grčka, kasnosrednjovjekovno i elizabtansko školsko (sveučilišno) kazalište, propagandno-obrazovno kazalište proturestauracije, zatim prosvjetiteljstvo, da i ne govorimo o cijelom 19. i 20. stoljeću, svjedoče upravo o tome kako je i koliko kazalište utjecalo na društvo i prije svega na ljude u njemu, dok im je, usput ili možda, ali ne nužno, i pričalo neku zanimljivu priču. Ali ta priča sasvim izvjesno niti je bila niti je ikako mogla biti temeljni i jedini razlog popularnosti i važnosti ove umjetnosti, niti je publikama, ma koliko jednostavne bile, priča bila jedino po što su odlazile u teatar. Po kakvu su "priču" odlazili u amfiteatre stari Grci, kad su svi oni još od djetinstva napamet znali svaki mit obrađen u tragedijama? Je li moguće da su ipak očekivali kako će ih vješti pripovjedač "zaskočiti" uzbudljivim preokretom u kojemu će Orest odustati od osvete, ili u kojem će se Klitemnestra i Agamemnon pomiriti u velikoj ljubavi? Je li ikad ijedan gledatelj kršćanskog srednjovjekovlja, ma koliko neobražovan, od "pripovjedača" prikazanja očekivao holivudski preokret u kojemu će Pilat oprostiti Isusu, a farizeji prihvatiti njegovo učenje? Ili televizijski obrat u kome će se ispostaviti da Marija ipak nije Isusova majka? Očekivati da ovakve mogućnosti postoje isto je što i očekivati od Mameta i njegovih istomišljenika da o tome ponešto znaju.

Ali, znao to netko ili ne, "Pozornišni događaj se nikad ne zbiva u vakuumu. On može postati katalizator budućnosti za buduće događaje, ili se može povezati s drugim političkim (u tom slučaju i naučnim) događajima, ili ponekad, doduše retko, postati Događaj koji će započeti sopstvene procedure istine." (Reinelt, 2012:41)

U čitavom nizu vrsta i tipova onog kazališta koje je temelj svog djelovanja pronašlo upravo u snažnom djelovanju u društvu i za društvo, možda je najupornije i najhrabrije (i u isto vrijeme najmanje "vidljivo" i pre-

poznato) ono koje se na različite načine bavi osobama s invaliditetom.

Zašto mi se ovo teatarsko djelovanje čini tako važnim? Odgovor na to možemo potražiti pitajući se nekoliko prividno jednostavnih pitanja. Mi koji vrlo često odlazimo u kazalište (a pretpostavka je da smo svi koji pišemo u stručnom teatarskom časopisu i svi koji ga čitamo dio tog kruga čestih posjetitelja teatra), na relativno velikom uzorku (iskustvu) i kazališta i predstava možemo prilično uvjerljivo dobiti relevantne odgovore.

Upitajmo se, dakle, najprije, koliko kazališnih zgrada i dvorana u kojima smo bili ima uređene prilaze za invalidska kolica i prostore prilagođene za pristup gledateljima u invalidskim kolicima? Koliko javnih kazališta (privatna ne bi morala biti obavezna u mjeri u kojoj nisu subvencionirana javnim sredstvima) ima u jednoj sezoni, ili u životu jedne predstave, izvedaba prilagođenih za osobe sa slušnim problemima? S titlovima na jeziku izvođenja ili prijevodom na znakovni jezik? Koliko ih ima na kartonskim koricama programske knjižice otisnute bitne informacije na Brajevom pismu, kao što to moraju imati kutije lijekova u razvijenom svijetu? Trošak takve intervencije na već postojeće kartonske korice je minimalan. Koliko često smo u dvorani vidjeli psa pratioca slijepe osobe kako mirno leži pored gledališta dok traje predstava? Koliko javnih kazališta za djecu i mlade ima povremeno mentorirane/vođene izvedbe prilagođene djeci s poteškoćama u razvoju? Koliko smo predstava vidjeli s temom problema osoba s invaliditetom? Koliko smo ih vidjeli a da u njima igraju osobe s invaliditetom? Koliko smo predstava vidjeli koje nisu ekskluzivno izvedbe posebne grupe izvođača (poput kazališta slijepih ili predstave u izvedbi osoba s Down sindromom ili cerebralnom paralizom) nego su inkluzivne na način da su u klasičnu glumačku podjelu uključene ravnopravno i osobe s nekim oblikom invaliditeta?

Sad kad smo ovo pobrojali, oduzmimo od tog broja takva naša teatarska iskustva iz EU, Australije i SAD. Koliko je nakon toga ostalo?

Poražavajući rezultat koji smo dobili svjedoči o potpunoj nebrizi kazališta za (velike) grupe stanovništva, što je u javnim ustanovama financiranim javnim sredstvima poreznih obveznika gotovo skandalozna bahatost u diskriminiranju znatnog dijela građana i uskraćivanju prava pristupa na izvedbe koje su financirane budžetskim (poreznim) sredstvima. Vlasnici i osnivači kazališta, da u njima ima društveno odgovornih i građanski odgojenih osoba, svakako bi to pitanje barem nekad postavili. Jesmo li čuli za takav slučaj?

Poražavajući rezultat koji smo prisjećanjem i zbrajanjem iskustava dobili svjedoči i o potpunoj društvenoj neangažiranosti kazališnih uprava, koje pojam društvenog angažmana u najboljem slučaju razumiju kao reper-toarni iskorak u pravcu politički provokativne teme. Mamet bi rekao “priče”.

Kad se dogodilo da su dramaturzi i umjetnički upravitelji, producenti i redatelji, glumci i kritičari, teatrolozi i novinari zaboravili nekoliko tisuća godina europske kazališne povijesti i postali toliko banalni da im je od čitave raskošne tradicije i raznovrsne baštine kulture iz koje su iznikli postalo važnije instant uvezeno “pričanje priče” i punjenje blagajne? Jer, nažalost, jasno je da blagajnu pune priče o većini, o jakima, moćnima, zdravima, mladima, lijepima, našima i, zaboga, razumije se zabavne i duhovite priče s hepiendom. Nikako “priče” o “onima tamo”, nekakvim s problemima. Jasno je, naravno i da (malo)građanski pojam odlaska u kazalište podrazumijeva zabavu, ugodu, lijepu odjeću i okruženja u kojima ništa ne narušava samozadovoljni sklad svijeta bez mana i problema.

Kad se dogodilo da su gradska i državna ministarstva kulture zaboravila da im blagajne pune porezi SVIH građanki i građana, i da su prema tome dužni i obavezni kulturne sadržaje i programe omogućiti svima, ne samo zdravim, jakim, privilegiranim (poklonici ideologije koja obožava mametovsko kazalište vjerojatno bi dodali “bijelim, protestantskim, heteroseksualnim i muškim”)? Kako podsjeća Janelle Reinelt (2012), pozivajući se pri-

tom neizbježno na Badioua i Žižeka, zapadnjački je koncept umjetnosti uglavnom ograničen na “uskoumno, zapadnjačko, evropeizirano, belaćko i muško poimanje ‘vrhunske umjetnosti’”. (Reinelt, 2012:35). A društva su, naravno, kao i njihove kulture, i njihova kazališta, nešto neizmerno šire, složenije i raznovrsnije od toga. Pa se onda kao takva i istražuju i promatraju na šire i raznovrsnije načine.

Suvremeni poljski antropolog Roch Sulima (2005) u svojim istraživanjima “antropologije svakodnevice” uočava važna antropološka obilježja svakodnevnih oblika ponašanja i proučava odlike konkretnih urbanih i suburbanih posebnosti u ponašanjima suvremenih ljudi, od obrađivanja malih površina zemlje u urbanim naseljima do posebnih načina prekomjernog konzumiranja alkohola i modela ponašanja u velikim tržišnim centrima. Suvremena teatrologija na vrlo sličan način istražuje odgovore i reagiranja kazališta na svakodnevne (mikro)dinamike društava u kojima djeluju. Proučavanje odnosa kazališta prema osobama s invaliditetom jedno je od takvih teatroloških pitanja koja dolaze do odgovora bitnih za društvo i razumijevanje njegove kulture. Ovdje ću ukazati samo na nekoliko značajnih doprinosa istraživanju tog oblika društveno angažiranog kazališta, obično razmatranog unutar područja “kazališta u zajednici” ili “primijenjenog kazališta”.

*“Bit dijaloškoga komuniciranja jest mogućnost da potlačeni imenuju svoj svijet. Ta sposobnost rezultat je kritičkog mišljenja koje slijedi niz koderanja i dekodiranja koji omogućuju potlačenima razumjeti njihova ograničena stanja i pokušati ih promijeniti.” (J. P. Singh<sup>2)</sup>)*

Analizirajući definiciju pojma “invaliditeta” (engl. “disability”) Peter Coleridge (2000) podsjeća kako je sam taj pojam kulturno definiran i proistekao iz zapadnjačkog kulturnog pojmovlja, jer ga većina drugih kultura

2) Singh, 2011:147

ne poima i ne definira na takav način. (vidi Coleridge, 2000: 23). Upozoravajući na činjenicu da kulture nisu nepromjenjive, da nisu *uklesane u kamen*, niti odražavaju opći konsenzus, kao i na činjenicu da kulture predstavljaju polazište za definiranje identiteta i da postoje kao *ključna referencijalna točka* za identitet (isto, str. 24), Coleridge ukazuje na važnost razmatranja kulturnih vrijednosti u razumijevanju pojma napretka, i u tom razmatranju kulturnih vrijednosti postavlja razumijevanje pojma invaliditeta unutar razmatranja društvenog napretka (isto, str. 27). Coleridge pritom podsjeća kako većina svjetskih kultura, utemeljenih na vrlo različitim mitološko/religijskim sustavima vrijednosti, najčešće nije pravedna prema različitim ljudskim nedostacima, povezujući ih s nekom vrstom (zaslužene) kazne, ciljane obilježnosti, namjerne kušnje ili, jednostavno, namijenjene sudbine. (isto, str. 29). Benedicte Ingstad i Susan Reynolds White (1995) pomjeraju fokus s biološke, fiziološke i tjelesne naravi invaliditeta, razumijevajući da je invaliditet oblikovan okolnostima u kojima postoji, i da je zbog toga prije svega kulturalno kontekstiran. Cijela knjiga *Invalidnost i kultura* (Disability and Culture) koju su 1995. priredili zbog toga je imala glavni cilj “istražiti načine na koje kulturalna konstrukcija osobnosti oblikuje važnost osjetilnih, mentalnih ili motoričkih oštećenja” u različitim euroameričkim, azijskim, južnoameričkim i afričkim kulturnim prostorima i kulturnim okruženjima, i na koje i kakve sve načine “neizlječiv nedostatak pogađa sposobnosti i vrijednosti pojedinca kao osobe” (Ingstad i Whyte, 1995:267). Još je znatno prije njih, u temeljnim i ključnim istraživanjima te vrste Erving Goffman (2009) definirao stigmatu kao “neželjenu različitost koja uslovljava naša očekivanja” (vidi Goffman, 2009:17) i pritom uspostavio razlikovanje tri osnovna tipa stigme: onaj koji stigmatizira neku “tjelesnu unakaženost”, zatim “slabost karaktera” i ono što naziva “plemenskom stigmom” (isto, str. 16). Samo je ovu prvu vrstu stigme praktično nemoguće sakriti i samo se ona odmah vidi, na prvi pogled. Zbog društvenog odnosa koji Coleridge nazi-

va “nepravедnim” Goffman zaključuje kako “po pravilu, mi, naravno, verujemo da osoba sa stigmom nije ljudsko biće. Usled ovakve pretpostavke sprovodimo razne oblike diskriminacije, putem kojih vrlo efikasno, mada često nesvesno, smanjujemo mogućnosti u životu te osobe” (isto, str 17). Upravo zato kulturna proizvodnja u razvijenim, demokratskim društvima, ima obvezu smanjivati razinu i oblike diskriminacije. Nerijetko se, nažalost, kod kazališnih teoretičara i praktičara može čuti tvrdnja kako to “nije posao kazališta” i kako se time trebaju baviti neke druge društvene institucije. Naprotiv, upravo to jeste i posao i obaveza javnih ustanova financiranih javnim novcem. Zabavnu funkciju pričanja priče ionako obavljaju privatna, komercijalna kazališta koja opstaju na tržištu i zapravo ne bi ni trebala ni smjela biti automatski i redovito sufinancirana iz javnih izvora, jer spadaju u sferu privatnog poduzetništva u kulturi. Možemo čuti i mišljanja kako nije posao umjetnika baviti se socijalnim radom i društvenim aktivizmom. Takva mišljenja, osim što su neistinita, društveno su štetna. Jednostavno, nije dovoljno “samo” biti umjetnik i biti kreativan pa da bi se u isti mah bilo i društveno korisnim. Analogno tome, nije svaki oblik kulturne proizvodnje i krativnosti istovremeno i bitan za demokratske, građanske, osmišljene kulturne politike. Jer, kako to jasno izražava jedan od najuglednijih svjetskih eksperata za kulturne politike J. P. Singh (2011), “Poricati kako je kulturni glas nužan da bi se prevladali uvjeti potlačenosti može biti bezobzirno, i, zapravo, okrutno. Isto tako, uvjerenje kako je svaka kreativnost kulturna je vrlo problematično uvjerenje. Kreativnost može poticati kulturne politike, ali, jednako tako ih može dovoditi u pitanje.” (Singh, 2011:147). Ovdje je, naravno, riječ o konceptualnim suprotstavljenostima kreativnosti koja utječe na društvo, i one koja ga zabavlja pričanjima priča. One koja je javna potreba i treba se financirati javnim novcem, i one koja je privatna potreba i treba se regulirati na tržištu.

Istina je, u kazališnim predstavama koje se bave temom problema osoba s invaliditetom teško je “uživati”

u (malo)građanskom smislu zabave i opuštanja. Posebno je to nemoguće u predstavama u kojima su izvođači osobe s invaliditetom. Visok stupanj sudjelovanja, empatije, uključenosti i suočavanja publike s nepoznatim, neočekivanim pa često i neželjenim spoznajama svakako je jako daleko od priglube zaigranosti kakvim veselim i dobro skrojenim komadom. Francesca Turauskis (2013) dodatno ukazuje i na činjenicu da u inkluzivnom kazalištu uvijek imamo posla s “necizeliranim” i na neki način “neurednim” predstavama, u kojima se ponekad zaboravljaju replike, ponekad rekvizita ostavlja na pozornici i slično. Ona, međutim, ističe kako upravo takve stvari, koje bi se u mainstream kazalištu doživljavale kao ugrožavanje predstave, u inkluzivnom kazalištu predstavljaju “važan dio temeljne kvalitete”. Ona podsjeća kako je posebna “dodana vrijednost” inkluzivnog kazališta u njegovoj političnosti i političkom djelovanju. Neovisno o tome je li riječ o izričitoj nakani političkog djelovanja, “svaki put kad se izvođač s invaliditetom pojavi na sceni mainstream kazališta on uistinu izražava političko stajalište” (vidi Turauskis, 2013). Postoje društva u kojima se takva aktivnost artikulirala na vrlo visokoj kazališnoj, estetskoj, društvenoj i kulturnopolitičkoj razini. Ruth Bailey (2004) s pravom ističe kako “kazalište osoba s invaliditetom nastaje zbog invaliditeta, a ne uprkos njemu” (Bailey, 2004). Nastanak takvih predstava i takvog kazališta, naglašava Bailey, nije nimalo slučajna, a još manje motiviran tek pukom željom za različitošću i inovativnošću. Tu nije riječ samo o borbi protiv isključenosti, nego o aktivnom sudjelovanju u pokretu za jednakost osoba s invaliditetom. Taj je pokret u Velikoj Britaniji započeo 1980-tih kao široka društvena, umjetnička i politička akcija. Kad su 1990-tih kazališta uključila politički aktivizam kao dio općeg trenda, kazalište koje se bavilo invaliditetom moralo je, podsjeća Bailey, iznova osmisliti vlastito djelovanje i pronaći suptilnije i nove načine vlastitog izražavanja. To je značilo i uključivanje umjetnica i umjetnika s invaliditetom u sve vrste predstava i sve teme, a ne samo u predstave s temom invaliditeta i različitosti, što je

ovaj tip kazališta uvelo u polje posve nove estetike. Takav je pristup imao za posljedicu nastanak i razvoj mnogo integrativnih kazališnih skupina i projekata u kojima surađuju osobe s invaliditetom i osobe bez invaliditeta. Tako je taj tip kazališta ušao u 21. stoljeće s vlastitim rezidencijalnim programima, vlastitim projektima i fringe prezentacijama, kao sastavni dio suvremenoga kazališta u Velikoj Britaniji. Osim Britanije, kazalište koje uključuje osobe s invaliditetom dostiglo je vrlo razvijene oblike u Australiji, dok su u SAD sve bogatije prakse inkluzije potaknute ciljanim i posebno financiranim (i kazališnim) projektima. Razvijena demokratska društva EU preuzimaju uglavnom britanska iskustva i razvijaju vlastita, nova i raznovrsnija, posebno u sklopu osmišljenih kulturnih politika koje paralelno i razvijaju nove publike i uključuju socijalno osjetljive, ranjive grupe i zajednice, i potiču raznovrsnosti kulturne proizvodnje.

Izvan tog kruga iskustva su vrlo skromna, iako su uočljive sve veće tendencije pojedinačnih umjetnika i grupa da se suoče s problemima kazališne inkluzije. Ono što im, nažalost, jako nedostaje su osmišljene kulturne politike koje bi prepoznale i podržale takve aktivnosti, i društvene okolnosti u kojima bi takve aktivnosti bile vrednovane na odgovarajući način. Ona pitanja koja smo si postavljali na početku ovoga teksta sada možemo sagledati u novom kontekstu.

Razumije se da je za dobru i kvalitetnu predstavu prije svega važno da je dobra i kvalitetna. Njena društvena funkcija i korist spadaju u poželjnu i važnu sferu “dodane vrijednosti” koja, međutim, sama po sebi ne definira presudno estetske aspekte kazališne umjetnosti. Zbog toga je i bavljenje inkluzijom u kazalištu vrlo jasno i objektivno suočeno s preciznim i konkretnim kriterijima evaluacije i procjene, koja jasno razlikuje umjetničke i estetske kriterije od onih društvenih i (kulturno)političkih, ali ih u konačnici procjene zbraja i spaja uračunavajući i spomenutu “dodanu vrijednost”. Hilary Cohen zbog toga vrlo energično ukazuje na važno pitanje kazališta koje uključuje glumce s invaliditetom i na oprez koji treba



imati kod svakog pitanja i konflikta koje suprotstavlja “ono što je najbolje za sudionike i ono što je najbolje za predstavu” (Rickert i Bloomquist, 1988:ix). Ona nas suočava s nužnošću prihvatanja općepoznate činjenice da “ne može svatko biti glumac”, ali da invaliditet po sebi nije faktor koji takvu sposobnost ograničava (isto, str. x). Prema tome, niti je osoba s invaliditetom unaprijed onemogućena biti dobrim glumcem/glumicom, niti je na bilo koji način u prednosti scenski prevladati ograničenja loše izvedbe ili nedoraslosti poslu izvođača/izvođačice. Cohen posebno podsjeća na moguću zloupotrebu, iskorištavanje pa i manipuliranje osobama s invaliditetom ili samo ovim tipom primijenjenoga kazališta, posebno u onim projektima koji prije svega računaju s pobuđivanjima “simpaticije publike” stavljajući te očekivane (izmanipulirane) reakcije gledatelja ispred same ideje inkluzije. Ona vidi problem i u situacijama kad se ovaj oblik primijenjenoga kazališta iskorištava i (zlo)upotrebljava za lakše dobivanje financijskih sredstava, ili kad se upada u opasnu zamku samozadovoljstva kod onih autora predstave koji zloupotrebljavaju poznate elemente terapijskog kazališta u predstavama sasvim druge prirode (isto, str. xi). Zbog toga nije svaki oblik inkluzivnog teatra istovremeno i važno scensko umjetničko djelo. Ali u svim svojim pojavnim oblicima on ipak vrlo jasno i precizno svjedoči o kulturnoj razini i građanskoj svijesti društva u kojem postoji (ili ne postoji), kao i o tome da postoji mnoštvo, zapravo bezbroj načina na koje kazalište može društveno djelovati, utjecati na ljude, mijenjati pojedince i zajednice, usmjeravati kulturne promjene i doprinositi raznovrsnijem, kvalitetnijem i bogatijem društvu. U onim sredinama, naravno, koje to razumiju, cijene i kojima je do toga stalo. I u kojima se razvijenost i civiliziranost društva mjeri prema tome koliko se u njemu razumijevanja, prihvatanja, brige i pažnje posvećuje upravo najranjivijim i najosjetljivijim manjinskim grupama.

## LITERATURA

- Bailey, Ruth (2004). *What is Disability Theatre?*, <http://www.disabilityartsonline.org.uk/>, pristupljeno 24. 04. 2014.
- Coleridge, Peter (2000). Disability and Culture, u Thomas M, Thomas MJ (ur.). *Selected Readings in Community Based Rehabilitation*, Series 1: CBR in Transition. Asia Pacific Disability Rehabilitation Group Publication, Bangalore, 2000: 21–38.
- Goffman, Erving (2009). *Sitgma, zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*, Novi Sad, Mediterran Publishing
- Ingstad, Benedicte i Reynolds White, Susan (ur.) (1995). *Disability and Culture*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press
- Jackson, Anthony (2007). *Theatre, Education and the Making of Meanings, Art or instrument?*, Manchester and New York, Manchester University Press
- Reinelt, Janelle (2012). *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Rickert, William i Bloomquist, Jane (1988). *Resources in Theatre and Disability*, Lanham/New York/London, University of America
- Singh, J. P. (2011). *Globalized Arts, The Entertainment Economy and Cultural Identity*, New York, Columbia University Press
- Sulima, Roch, (2005). *Antropologija svakodnevice*, Beograd, Biblioteka XX vek
- Turauskis, Francesca (2013). *Disability and the Theatre: What can Inclusive Companies Offer to the Mainstream?*
- <http://the-artifice.com/disability-and-the-theatre-inclusive-companies-offer-mainstream/>, pristupljeno 27. 04. 2014.

**IV** / **CUEHA**  
**MIRO GAVRAN**

Razgovarao > Miloš Latinović

Intervju: Miro Gavran

## Imamo što pokazati Evropi

**G**ospodine Gavran, objavili ste tri drame u “Sceni”, nekada prestižnom jugoslavenskom, sada srpskom časopisu koje izdaje Sterijino pozorje u Novom Sadu. Dogodilo se to na početku vaše karijere, osamdesetih godina dvadesetog veka. Koliko je ta činjenica bila podstrek spisatelju i koliko je značila za same komade kada reč o njihovom životu u teatru.

U novosadskoj “Sceni” su objavljene drame *Kreon-tova Antigona*, *Noć bogova* i *Ljubavi Georgea Washingtona*. Prvu od tih drama objavio sam još kao student točno prije trideset godina i moram priznati da mi je objavljivanje dramskih tekstova u prestižnom kazališnom časopisu, na početku karijere, bez sumnje pomoglo da moji tekstovi budu s pažnjom pročitani i vrlo brzo, tih osamdesetih godina, uvršteni na repertoare kazališnih kuća u Srbiji, Sloveniji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini, te samoj Hrvatskoj. S radošću se sjetim uzbuđenja mladog pisca koji vidi svoje dramske tekstove objavljene u cijenjenom časopisu i brze reakcije redatelja, dramaturga i kazališnih ravnatelja koji su nedugo potom reagirali s prijedlozima da me zaigraju. A prije rata su me, pored premijera u bivšoj državi, zaigrali i u Poljskoj i Sjedinjenim Američkim Državama, nastalo je nekoliko važnih prijevoda tih drama koji su devedesetih godina našle put do scena i u drugim zemljama.

Danas ste svetski priznati dramski i prozni pisac, a Vaša dela prevedena su na 35 jezika, imali ste više od 250 premijera na repertoarima teatarskih kuća od Moskve, Pariza i Mumbaija do Njujorka, Rio de Žaneira, Buenos Ajresa, Praga, Krakova, Bratislave, Atine, Rima, Rige, Viljnusa... To je uspeh (naveli ste jednom da ga “ni u snu” niste očekivali) vredan pažnje, jer ste se kao autor formirali u okrilju kulture čiji dometi nisu veliki, koja se raspadom SFRJ dodatno usitnila, tako da se fokus svetske scene odavno izmakao iz našeg “dvorišta”. Kako vam se iz perspektive favorita danas čini autsajderska pozicija našeg podneblja.

Kao mladi pisac zaista nisam pomišljao da ću toliko biti igran, niti sam se time opterećivao. Bio sam koncentriran na svaki novi tekst i na želju da stvorim atraktivnu priču sa zanimljivim likovima. Kao student dramaturgije bio sam okružen studentima glume i vrlo brzo sam počeo ići na glumačke probe i na Akademiji i u zagrebačkim kazalištima, gledao sam kako se glumci muče s teško izgovorljivim rečenicama, s nedovoljno jasno definiranim karakterima i njihovim odnosima, da sam kao kazališni pisac bio opsjednut time da napišem tekstove i likove u kojima će se glumci dobro osjećati... da ispričam dramske priče u kojima će publika uživati. Za rana sam shvatio da se dramski pisac rađa u kazalištu na probama, a ne

u kabinetu... to mi je pomoglo da shvatim da je kazališna predstava sintetička kolektivna umjetnost u kojoj se može doći do pozitivnog rezultata samo ako se svi dobro poznajemo i međusobno uvažavamo. Naučio sam se na prvih desetak ili petnaest proba napisati novu verziju teksta, naučio sam dovršiti dramu na probama s glumcima i redateljem, a opet ne izgubiti nikada iz svijesti početnu ideju, nit vodilju zbog koje sam uopće odlučio ispričati neku dramsku priču s određenim likovima.

A što se tiče Vaše tvrdnje o autsajderskoj poziciji našeg podneblja, ima nešto u tome da moda i pomodnost u kazalištima u svijetu neke prostore čine povremeno više ili manje atraktivnima, ali na to se ne treba obazirati. Mi pisci trebamo se tako postaviti kao da su naš grad i naše okruženje najinspirativniji i najvažniji prostor na svijetu, pa ako se dogodi prepoznavanje u drugim zemljama ili na drugim kontinentima – odlično, ako se ne dogodi – nećemo biti razočarani, jer ipak je najljepši osjećaj da dok pišemo neki tekst pomislimo na nekoliko prijatelja koji s nama dijele sudbinu i iskustva.

Da li su presudni jaka konstrukcije priče, jasni karakteri, bežanje od modernih tema ili nešto drugo.

Doista ste spomenuli ono na čemu kao autor inzistiram. Dodao bih još i emotivnost, te humor koji proizlazi iz karaktera i nesporazuma koji su neminovni u životu svakog čovjeka.

Ako autor u svojoj drami ili komediji donese karaktere i situacije koje korespondiraju sa stvarnim životom, već je puno olakšao i glumcima i publici. Glumci će s razumjevanjem utjeloviti njegove likove, a publika će imati osjećaj da im priča priču koja je se tiče i u kojoj pronalazi i djeliće svoga životnog iskustva.

Uz sve uspehe i priznanja Vi se i dalje ponašate kao "storyteller" što, po mom tumačenju, nije samo "čovjek koji priča priče" nego i neko ko je odabran i ko je tu "funkciju" odabrao i kao zanat i kao način života. Pisanje je samotnički posao, a slava oduzima privatnost. Kako se borite sa tim.

Samoća može biti lijepa, baš kao što je lijepo i druženje s prijateljima. Za pisanje je nužna samoća, a za životno iskustvo su nužni ljudi. Jedno drugo ne mora isključivati. Sa tzv. slavom nemam problema, jer sam u javni život ušao kao student sa dvadeset dvije godine, navikao se na to. Mene je uvijek posao spašavao od izvanjskih stvari. Kad si koncentriran na novi posao, ne možeš se opterećivati time kakav dojam ostavljaš u javnosti. Vidio sam mnoge "slavne" i "popularne" umjetnika koji su se umislili da vrijede više od druge Božje djece, pa su razorili i obitelj i prijateljstva, glumili zvijezde i ubrzo zagadili "izvor na kome se njihov talent napajao". Mi ipak nismo zaslužni za talente koje smo dobili rođenjem, pa se zbog njih ne trebamo praviti važni, nego trebamo biti zahvalni na tom poklonu i truditi se da uz taj talent razvijemo i obrazovanje i da usavršimo zanat i uz sve to da budemo i pristojni ljudi. Ako nam nije najveća radost pričanje priča, mala je vjerojatnost da ćemo u tome poslu biti sretni.

Bez obzira na respektabilan prozni opus, mi ipak razgovaramo o pozorištu kojem, čini mi se, apsolutno pripadate od početka karijere pa, evo, do sada kada u teatru sve znate i sve ste iskustveno prošli. Bili ste angažovani u Teatru ITD, dakle u ustanovi koja je radila po određenim principima, sada imate vlastiti teatar. Kakva su iskustva, kakve su dileme i pogodnosti za angažovano lice kada se pogleda sa dva različita kraja iste priče.

Dobro ste rekli da sam iskušao i rad u instituciji i život slobodnog umjetnika, koji odnedavno ima i svoj putujući teatar. Sedam godina proveo sam u Teatru ITD, polovicu vremena kao dramaturg, a polovicu kao upravitelj. Potom sam bukvalno svojevoljno otišao "na ulicu" ili, kako se to ljepše kaže, u slobodne umjetnike, kako bih se do kraja mogao posvetiti pisanju. I tako je već dvadeset drugu godinu. Prvo sam 1995. osnovao putujuće kazalište Epilog teatar i s njim surađivao pet godina, a 2002. sa suprugom Mladenom, glumicom, osnovali smo Teatar GAVRAN koji svake godine izvede jednu premijeru moga teksta te sedamdeset do stotinu repriza. U Zagrebu pred-



Miro Gavran, foto: Ognjen Alujević

stave igramo u maloj dvorani Lisinski koja ima tristo mjesta, a gostujemo širom Hrvatske i u drugim zemljama, od Austrije, Belgije i Slovačke do Poljske, Srbije, Mađarske, Bosne i Hercegovine... Naoko se čini da je lakše raditi u instituciji gdje čovjek ima redovnu plaću i manju odgovornost i priznajmo – manje posla. Ali meni je puno draže biti slobodnjak i imati svoj putujući teatar u kome mogu izabrati glumce, redatelje, suradnike. Ne volim umjetnič-

ke kompromise i puno mi je draži rad u teatarskoj grupi u kojoj sam mogu izabrati ljude s kojima imam sličan senzibilitet. Ali u Hrvatskoj surađujem i s repertoarnim kazalištima. Otvoren sam za svaki oblik suradnje.

Svojevremeno su u Srbiji igrani vaši komadi, pouzdano znamo da su "Kreontova Antigona", "Noć bogova" i "Ljubavi Džorža Vašingtona" bili često na repertoaru od

Zrenjanina i Zaječara do Novog Sada i Beograda. Kakva je vaša saradnja s pozorištima u Srbiji u novije vreme?

Prije desetak godina grupa ARGO iz Sombora izvela je u Narodnom pozorištu u Somboru svoju grotesku *Pacijent doktora Freuda* u kojoj su glavni junaci mladi Hitler, njegova djevojka i Sigmund Freud, pa je prije sedam godina u Kulturnom centru Valjevo izveden tekst *Sve o ženama* koji je do sada moj najizvođeniji tekst sa četrdeset i dvije premijere širom svijeta, u njemu tri glumice igraju svaka po pet raličitih uloga, od djevojčica iz vrtića, preko mladih žena do starica iz staračkog doma... i napokon, prije nepune tri godine, u Teatru Madlenianum izvedena je drama *Tajna Grete Garbo* s Tanjom Bošković u glavnoj ulozi, u režiji Đurđe Tešić, a uz Tanju igraju još i Petar Benčina, Miodrag Krstović i Jelena Balašević, drama govori o slavnoj filmskoj glumici petnaestak godina nakon povlačenja iz svijeta filma... Na početku sezone teatar iz Vranja izveo je *Ljubavi Georgea Washingtona*... Možemo dakle reći da se moja suradnja sa srpskim kazalištima uspješno nastavlja i u novije vrijeme, a dokaz je i najnovija premijera drame *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* u Bitef teatru.

Ta predstava je izazvala veliku pažnju pozorišne javnosti, možemo li da kažemo da je to vaš povratak u Beograd posle nekoliko godina i kako ste ga doživeli? Kakav je vaš utisak o pozorišnoj Srbiji danas.

Jako sam zadovoljan tom predstavom na kojoj je redatelj Irfan Mensur okupio sjajnu glumačku ekipu: Predraga Ejdusa, Ivana Đorđevića, Hanu Selimović i Jasminu Večanski. S puno suptilnosti i osjećaja za mjeru predstava je i u redateljskom i u glumačkom smislu bila tako urađena da sam ja kao autor istinski uživao... ali važnije od mog zadovoljstva je to da sam mogao vidjeti kako beogradska publika uživa i reagira na pravi način u pojedinim momentima predstave.

Utisak o pozorišnoj Srbiji je da imate odlične glumce i redatelje. Ne samo da sam kao autor imao sreće s vašim glumcima i redateljima nego sam se mogao u njihovu kvalitetu uvjeriti kad sam pogledao predstavu *Kamenje* u

*njegovim džepovima* u Ateljeu 212 ili mjuzikli *Producenti* u Pozorištu na Terazijama....

Rođeni ste u Slavoniji u selu Gornja Trnava kod Nove Gradiške, a slovački grad Trnava je organizovao festival vaših drama. Gavranfest je, držim, neobično i veliko priznanje. Mislim da i Bernard Šo ima festival na Nijagari on the Falls. Nušić ima svoje dane u Srbiji, ali nema dovoljno Nušićevih komada za ozbiljan festival. Pretpostavljam da je i za Vas to veliko priznanje.

Neki teatrolozi su pisali da je to jedini primjer u Evropi da živi pisac ima kazališni festival njemu posvećen, izvan zemlje rođenja, na kome se izvode samo njegove drame i komedije. Mrtvim piscima ta se počast nerijetko ukazuje, ali i njima uglavnom u njihovim zemljama. Imao sam tu sreću da sam 2003. imao čak šest živih predstava u Slovačkoj, bio najizvođeniji strani pisac kod njih, pa su čelnici Divadla Jana Palarika iz Trnave, Emil Nedička i Michal Babiak napravili festival na koji su pozvali ta kazališta s mojim predstavama. Kako je to dobro prošlo, iduće godine odlučili su da festival bude međunarodni pa su, pored slovačkih kazališta, na GAVRANFESTU gostovala i kazališta iz Francuske, Slovenije, Poljske, Češke, Austrije i Hrvatske koja su imala predstave po mojim tekstovima. A od prošle godine GAVRANFEST se preselio u Poljsku gdje me isto puno igraju (do sada sam imao dvadeset premijera u Poljskoj), pa je festival održan u poznatom Teatru Ludowy u Krakovu, a za nekoliko mjeseci trebao bi se održati u Varšavi, ako bude sve po planu.

Iskreno, i Slovaci i Poljaci time su mi iskazali veliku čast i popularizirali moj rad i u mnogim drugim zemljama. Čak su mi iz jednog indijskog kazališta, koje je već igralo dvije moje premijere, pisali da bi i oni rado za koju godinu organizovali jedan GAVRANFEST. A to što je sve počelo u gradu Trnava koji se zove poput moga rodnog sela, ponovno me uvjerava da se glavne odluke o našoj sudbini donose na nebu, a ne na zemlji.

Pišete i dalje rukom, verujući da je ruka najbolji posrednik između misli i hartije.

Tako je. Pisanje je nešto intimno što se radi u miru i tišini, kao ručni rad, tako da, iako sam naučio tipkati s deset prstiju, sve sam svoje romane i drame napisao rukom u velike bilježnice i to obično po četiri ili pet verzija svakog teksta.

Uz sve nabrojano, a koliko mi je poznato imali ste šesnaest premijera prošle godine, a ovu sezonu završavate sa dvadeset premijera, Vaših komada ipak nije bilo na Marulićevim danima gde ste dobili četiri nagrade. Postoje i reakcije povodom propusta antologičarke koja nije uvrstila ni jednu Vašu dramu u izbor novije hrvatske drame za francusko tržište. Da li je i u Hrvatskoj uspeh ravan kazni ili su se umorili od Vas.

Prošla godina mi je doista bila uspješna sa šesnaest kazališnih premijera te sedamnaestom premijerom filma *Kako ukrasti ženu* koji su u Litvi snimili po mojoj komediji *Papučari* koja ima samo četiri lica. Litvanci iz Vilniusa napravili su film od sat i pol koji se prilično vjerno drži moga teksta i u mjesec dana u toj maloj zemlji imali su preko stotinu tisuća gledatelja, te zaradili na filmu tripit više nego što su u njega uložili. Naravno, imali su ponajbolje glumce i mladog uspješnog redatelja Donata Ulvydasa. A ova sezona sa dvadeset premijera još je bolja, ne bih se smio žaliti.

Kad govorimo o mom tretmanu u Hrvatskoj, jako sam zadovoljan jer moje knjige svake godine imaju brojna ponovljena izdanja, a u kazališnim dvoranama gotovo svake godine imam više od trideset ili četrdeset tisuća gledatelja samo u svojoj zemlji. To što me ponekad "moji" ne uvrste u neku antologiju ili ne pozovu na festival, uopće me ne zamara. Uvršten sam u toliko antologija i hrestomatija u Hrvatskoj i u svijetu da jedna više ili manje ništa ne mijenja. A, eto, baš kad ste spomenuli Francusku i neuvršatavnje u antologiju na francuskom, u Parizu mi se ubrzo iza toga ovo ljeto dogodila iznimno uspješna premijera drame *Sve o ženama* u La Funamble Theatre Montmartre i u produkciji Compagnie du soir, a na festivalu u Avignonu isto ovo ljeto igrana je svečana,

stota izvedba drame *Kreontova Antigona* u Roseau Theateru, koji je potom predstavu odigrao dvadeset dana za redom tokom cijelog festivala. Uz to, Francuzi za iduću jesen u Parizu žele odigrati premijeru moje drame *Nora danas* u kojoj je Ibsenova *Nora* prebačena u naše vrijeme, a u njoj su muškarac i žena zamjenili uloge... A nakon trideset jednu godinu javnog djelovanja razumio bih da se u Hrvatskoj malo i zamore od mene... i to je ljudski...

Kako vidite evropsku dramaturgiju danas i mesto dramskog pisca iz regijona u njoj?

Ne mogu reći da sustavno pratim ono što se piše u Evropi. Na putovanjima povremeno pogledam neki novi tekst, ponešto se i prevodi u Zagrebu pa uvijek s radošću iščitam evropske suvremene pisce. Neke stvari mi se svide, a neke me ostave emotivno potpuno hladnim. Rekao bih da u ovome trenutku u evropskoj dramskoj literaturi nema dominantnog trenda... što je dobro – zašto bismo svi pisali isto. Bilo je nekih pokušaja da se kao trend nametne tzv. dokumentarna drama ili drama s dokumentarnim elementima ali, osim u rjetkim slučajevima, imali smo samo rastjerivanje publike. Naravno, kada bi se obrađivala neka jaka tema u takvim dramama, onda bi se mediji raspisali više o temi nego o predstavi. Problem je što "redateljski teatar" i dalje dominira kada su u pitanju festivali i festivalske predstave, pa teže saznamo da u Evropi nastaje i puno dobrih dramskih tekstova o kojima se malo zna. U tom kontekstu mislim da dramski pisci iz ove regije imaju što ponuditi Evropi i da su zanimljivi i evropskim gledateljima. Kada su u pitanju srpski dramski pisci koje sam čitao proteklih tridesetak godina, po mom mišljenju najjači su i najuniverzalniji, a time znači da mogu biti zanimljivi i drugdje u svijetu, Ljubomir Simović sa *Hasanaginicom*, *Čudom u Šarganu* i *Putujućim pozorištem Šopalović*, te Dušan Kovačević sa *Maratoncima*, *Radovanom* i *Profesionalcem*.



Miro Gavran

---

# SLADOLED

( k o m e d i j a )

---

## Lica

### MAJKA

(26 godina, 30 godina, 36 godina, 44 godine,  
53 godine, 60 godina, 63 godine, 73 godine,  
83 godine)

### KĆI

(3 godine, 7 godina, 13 godina, 21 godina,  
30 godina, 37 godina, 40 godina, 50 godina,  
60 godina)



## PROLOG

**MAJKA:** Prema našoj enciklopediji, sladoled je slastica izrađena od mlijeka ili vrhnja, žumanjaka i šećera. Da bi se dobile različite vrste, dodaju se voćni sokovi ili mirisi, čokolada, kava, lješnjaci, rum, vanilija itd.

**KĆI:** Smjesa se miješa u rashladnom uređaju u posebnoj posudi (nekada ručno, danas većinom električnom miješalicom), sve dok se ne skruti u sleđenu masu različite konzistencije – tako dobijemo mekani i tvrdi sladoled, koji se servira različito modeliran.

*(Brzi glazbeni akord i promjena svjetla.)*

## 1. SCENA

*(Majka ima 26 godina, kći ima 3 godine. Držeći kćer za ruku, majka dolazi na ljetnu terasu slastičarnice sve do proscenija gdje se nalazi nevidljiva vitrina za sladoled. Vitrina je "postavljena" na rub scene između publike i naših junakinja, tako da se obraćajući nepostojećoj slastičarki, majka zapravo obraća publici.)*

**MAJKA:** Smiri se, dušo, smiri... sad će ti mama kupiti sladoled... Dobar dan... hajde, dušo, reci koji sladoled želiš.

Ovaj tamni je od čokolade, a ovaj drugi je od vanilije.

**KĆI:** Mama, ja bih htjela onaj koji je slađi.

**MAJKA:** Oba su slatka.

**KĆI:** Ja bih onda htjela i jedan i drugi.

**MAJKA:** To će ti biti previše, dušo. Odluči se koji ćeš.

**KĆI:** Ja bih oba – teško mi se odlučiti.

**MAJKA:** Vidiš da teta čeka, reci što ti je draže?

**KĆI:** A koji tata više voli?

**MAJKA:** Tata obično uzme pola jednoga i pola drugoga.

**KĆI:** Onda ću i ja pola jednoga i pola drugoga.

**MAJKA:** Molim vas malo polu-polu, a meni vaniliju.

*(Pružajući "novac", jedan sladoled daje maloju, a drugi uzima za sebe.)*

**MAJKA:** Hvala... Hajde, dušo, sjedni ovdje da u miru pojedemo sladolede pa idemo u vrtić.

**KĆI:** Mama, ja ne bih u vrtić.

**MAJKA:** Moraš, zlato – a i obećala si mi da ćeš otići u vrtić ako te odvedem na sladoled. Vidjet ćeš kako će ti ondje biti lijepo. Puno igračaka, puno djece.

**KĆI:** Mama, ja bih radije bila u našem stanu s tatom.

**MAJKA:** Tata je na putu, tata radi. Njega neće biti još dani. Tata gradi ceste.

**KĆI:** Je l' tata vozi bager?

**MAJKA:** Ne, sunce, tata je inženjer, on nadzire one koji grade ceste, on onome tko vozi bager zapovijeda.

**KĆI:** Ja bih voljela da moj tata vozi bager.

**MAJKA:** Zašto?

**KĆI:** Zato da me stavi na bager i da me provoza.

**MAJKA:** Je l' ti fin sladoled?

**KĆI:** Je, al' je jako hladan.

**MAJKA:** Mora biti takav.

**KĆI:** Mama, ja ne bih u vrtić.

**MAJKA:** Objasnila sam ti da tate nema doma i da moraš od danas ići u vrtić. Ne mogu te ostaviti samu.

**KĆI:** Ja bih s tobom bila doma.

**MAJKA:** Zlato, rekla sam ti, već da od sutra mama počinje raditi u jednoj velikoj zgradi i od sutra ni mene neće biti doma. Mami je to prvo radno mjesto i uzbuđena je jer joj je sutra prvi radni dan, kao što je tebi danas prvi dan vrtića.

**KĆI:** A kako to da ti nisi prije radila i uvijek si bila doma sa mnom?

**MAJKA:** Prije nisam mogla raditi jer... jer... Kad su se mama i tata zavoljeli... ostala sam trudna, pa sam prekinula fakultet, pa sam rodila tebe, pa si ti onda bila mala i nisi mi dala učiti ni danju ni noću, pa sam tek prije dva mjeseca diplomirala i tek sad mogu raditi ono za što sam se školovala.

**KĆI:** A kako se ta tvoja škola zove?

**MAJKA:** Koja škola?

**KĆI:** Ta koju si završila?

**MAJKA:** To je bio studij prava.

**KĆI:** A što je to?

**MAJKA:** Teško je to i meni za objasniti.

**KĆI:** Hoćeš li ti voziti bager?

**MAJKA:** Neću.

**KĆI:** Onda je i to bez veze, kao i tatin posao.

**MAJKA:** Dušo, ne znam zašto su ti tako važni bageri – to neka se dečki igraju bagerima, a ti bi se trebala poput svih djevojčica igrati lutkicama, šivati haljinice za lutkice, igrati se kuhanja...

**KĆI:** To je sve bez veze – meni je bager draži od svega.

**MAJKA:** Onda si trebala biti dečko.

**KĆI:** To mi je i tata jednom rekao. A kad će tata opet biti doma?

**MAJKA:** Tek za desetak dana.

**KĆI:** A zašto ga tako često nema?

**MAJKA:** Rekla sam ti – mora raditi za sve nas... mora graditi ceste... a kada dođe doma i kad čuje kako ti ideš u vrtić i kako je tebi lijepo ondje dok se igraš s drugom djecom, bit će jako, jako sretan i ponosan na tebe.

**KĆI:** Mama, ja ne bih u vrtić.

**MAJKA:** Dušo, moraš, to smo se već dogovorile.

**KĆI:** Mama, ja neću – tamo nema nikoga koga volim.

**MAJKA:** Zavoljet ćeš one koji su ondje. Samo polako.

**KĆI:** Mama, ja neću u vrtić i neću.

**MAJKA:** Moraš, dušo, obećala si da ćeš, ako te odvedem na sladoled, ići u vrtić i nećeš mi raditi gluposti.

**KĆI:** Mama, boli me trbuh.

**MAJKA:** Daj nemoj sad izmišljati.

**KĆI:** Mama, ja se bojim.

**MAJKA:** Ma što se imaš bojati, tamo su sve dobre tete i puno je djece koja se vole igrati.

**KĆI:** Mama, ja bih doma.

**MAJKA:** Ne možemo doma, mama mora u trgovinu dok si ti u vrtiću i moram do liječnika po jednu potvrdu za posao.

**KĆI:** Mama, ja neću – ostajem ovdje.

*(Kći se "ukopa" i ne želi dalje. Majka je naglo povuče za ruku.)*

**MAJKA:** E, bogme hoćeš.

**KĆI:** Nećuuuuu, neeeeeeee!!!

*(Kći plače.)*

**MAJKA:** Daj prestani – svi nas gledaju.

**KĆI:** Ti si zločesta... neću u vrtić... i tamo su svi zločesti. Buuu!

**MAJKA:** Dosta! Kažem: dosta!

*(Glazba, promjena svjetla.)*

## 1. INTERMEZZO

**MAJKA:** Još je rimski car Neron, poznat i kao veliki gurman, smislio način kako se u vrijeme ljetnih žega počastiti nečim sočnim i voćnim. Naredio je da se s planina donese puno leda, a zatim ga je dao miješati s voćnim sokovima koje je obožavao. Tako je dobio ono što danas nazivamo "sorbet". Rimljani su inače miješali snijeg s medom i usitnjenim voćem.

**KĆI:** Kineski kralj Tang od Shanga razvio je svoju verziju sladoleda pripremajući mješavinu od leda i mlijeka. Prvi Europljanin koji je imao čast kušati ledenu kremu bio je Marko Polo. U svom putopisu "Milijun" opisao je slasticu nalik na današnji sladoled koja se posluživala na dvoru Kublaj-kana.

## 2. SCENA

*(Majka sada ima 30 godina, a kći 7 godina. Majka je drži za ruku – dolaze na terasu "slastičarnice" i prilaze vitrini za sladoled...)*

**MAJKA:** Dobar dan... Vidiš koliko je različitih sladoleda ovdje, čak četiri: jagoda, vanilija, čokolada, banana.

**KĆI:** Ja ću jagodu i bananu.

**MAJKA:** A ja ću čokoladu. Hoćeš u kornetu ili u zdjelici pa da ovdje jedemo?

**KĆI:** Ja bih u zdjelici.

**MAJKA:** Molim vas, onda i za mene u zdjelici.

*(Majka preuzima "sladolede" i "plaća".)*

**MAJKA:** Hvala... izvolite... hvala... Evo, dušo, idemo ovdje sjesti.

*(Kći i majka sjedaju u drugi dio "slastičarnice" i počinju jesti.)*

**MAJKA:** Baš je to lijepo da si od danas učenica, da ideš u školu, da imaš nove prijatelje.

**KĆI:** Pero i Luka su bili i u vrtiću sa mnom.

**MAJKA:** Neka... s njima si se uvijek fino igrala... A novi – kakvi su ti novi?

**KĆI:** Ima ih svakakvih.

**MAJKA:** S kime sjediš u klupi?

**KĆI:** S jednom djevojčicom plave kose koja ima veliku torbu.

**MAJKA:** Kako se zove?

**KĆI:** Zove se, zove se... e ne znam.

**MAJKA:** Kako ne znaš?

**KĆI:** Znala sam, ali sam zaboravila.

**MAJKA:** Sutra je pitaj kako se zove i upamti pa ćeš mi reći. A učiteljica – što vam je pričala?

**KĆI:** Rekla je da svi trebamo biti prijatelji i da će ona nama biti prijateljica pa će nam svima biti lijepo i da će nas voditi na izlet... Pitala nas je o mami i tati pa sam rekla kako ti puno radiš i da si sada dobila još veću plaću i da si sada po zanimanju šefica u svojoj sobi, a da je moj tata inženjer koji gradi ceste i nadzire... i da ga jako dugo nema doma, al' kad se vrati da će mi donijeti darove. Mama, jedva čekam da se tata vrati pa da mu ispričam kako je bilo u školi.

**MAJKA:** Tata se neće vraćati.

**KĆI:** Kako neće?

**MAJKA:** Gradi tu veliku cestu...

**KĆI:** A kad to završi, hoće onda doći doma?

**MAJKA:** Neće ni onda.

**KĆI:** Zašto neće?

**MAJKA:** Zato jer će onda graditi jednu još dužu cestu pa će opet biti na putu pa neće doći doma.

**KĆI:** Al' kad završi tu još dužu cestu, pa valjda će onda doći doma i donijeti mi darove.

**MAJKA:** Dušo... tata se više ne želi vraćati doma.

**KĆI:** Kako ne želi? Zašto?

**MAJKA:** Tata je tamo... tamo gdje je radio upoznao jednu ženu i sad će živjeti s njom, a ne s nama.

**KĆI:** Al' on je moj tata, on mora živjeti s nama – on je rekao da voli i mene i tebe, a kad se muž i žena vole, onda žive zajedno i imaju dijete, i on mora živjeti s nama jer je on moj tata i ja ga jako volim.

**MAMA:** Ta teta želi da on živi samo s njom, a ne s nama.

**KĆI:** A zašto i ta teta ne bi živjela s nama pa bi tata imao nas tri i svi bismo bili sretni?

**MAMA:** To ne može biti tako – to je zabranjeno. Ona nje-ga želi samo za sebe – ona nas dvije ne voli i želi tatu samo za sebe.

**KĆI:** Onda je ona jako zločesta.

**MAMA:** I ja to mislim.

**KĆI:** A što je ta teta po zanimanju?

**MAJKA:** Ona je po zanimanju "kurva".

*(Šutnja.)*

**KĆI:** A što je to "kurva"?

**MAJKA:** To je žena koja voli tuđe muževe. I tata sad živi s njom.

**KĆI:** A zašto tata živi s njom, a ne s nama?

**MAJKA:** Zato jer mu je ljepše s njom nego s nama.

**KĆI:** A zato svi vole te kurve...

**MAJKA:** Da, zato.

**KĆI:** A zašto onda ti ne postaneš kurva pa će onda tata tebe voljeti i nama se vratiti, a i tebi će život biti ljepši, jer nećeš morati raditi.

**MAJKA:** Sad je kasno da mijenjam profesiju... Ne mogu ja to kao ta teta.

**KĆI:** A zašto ne možeš?

**MAJKA:** Teško je to objasniti.

**KĆI:** A zašto?

**MAJKA:** Zato jer ta teta ima puno slobodnog vremena, ne radi ništa pa je uvijek odmorna, uređena, lijepa, vesela...

**KĆI:** Pa i ti si meni lijepa. A zašto i ti ne bi radila ništa i uživala... zašto ti puno radiš?

**MAJKA:** Zato jer od nečega moramo živjeti. Tata već godinu dana sve novce troši s tom kurvetinom, tako da se moramo sami brinuti za sebe.

**KĆI:** A kad ću ja vidjeti tatu?

**MAJKA:** Ne znam, sunce, tata je s tom svojom otišao u jednu drugu zemlju, tako da je sad daleko od nas.

**KĆI:** A je l' mi možemo otići u posjet k njemu? Da ga vidim?

**MAJKA:** Ne možemo ni to, jer nemam njegovu adresu, a i ne želim ga više nikada vidjeti.

**KĆI:** A zašto ne želiš?

**MAJKA:** Zato jer me povrijedio. Jako me povrijedio.

**KĆI:** A je l' te to sad boli?

**MAJKA:** Boli me.

**KĆI:** A koliko te boli?

**MAJKA:** Jako, jako me boli.

**KĆI:** A gdje te povrijedio?

**MAJKA:** Ovdje.

*(Pokaže na srce.)*

**KĆI:** Hoćeš da te ja tu poljubim pa da te manje boli?

*(Majka se rasplače. Zagrlji kćer, kći zagrlji majku.)*

**KĆI:** Mama, sladoled ti je zaprljao haljinu.

## 2. INTERMEZZO

**MAJKA:** Za dolazak sladoleda u Europu zaslužni su Arabi koji su tijekom svoje vladavine na Siciliji upoznali Talijane s vještinom zamrzavanja sladoledne kreme.

**KĆI:** Nakon toga, od 1500. godine, otkako ga je talijanski kuhar servirao na svadbi Katarine Medici i francuskoga kralja Henrika Drugoga, talijanski se sladoled počeo širiti svijetom i u njemu je uživalo sve više i više ljudi.

**MAJKA:** Na bogatom piru engleskog kralja Charlesa I., u sedamnaestom stoljeću, među brojnim se probranim delicijama našla Englezima do tada nepoznata slastica.

**KĆI:** Kraljev francuski kuhar pripremio je hladnu kremu koja je nalikovala na svježije pali snijeg, a bila je kremasta i slatka.

**MAJKA:** Nova je poslastica pobrala golem uspjeh, a ljubomorni je Charles poželio recept kuhara De Marca zadržati u tajnosti...

**KĆI:** .... ali se srećom recept uskoro proširio i među običnim pukom.

*(Glazba. Izmjena svjetla.)*

## 3. SCENA

*(Majka dobi od 36 godina i trinaestogodišnja kći prilaze vitrini za sladoled.)*

**MAJKA:** Reci... koji ćeš?

**KĆI:** Ne znam – nije mi do sladoleda.

**MAJKA:** Prije pola sata si mi rekla da ti se jede sladoled.

**KĆI:** To je bilo prije pola sata.

**MAJKA:** Hoćeš kolač umjesto sladoleda?

**KĆI:** Kolači su mi još gluplji od sladoleda.

**MAJKA:** Kolači ne mogu biti glupi.

**KĆI:** Kako ne mogu?

**MAJKA:** Nisu živa razumska bića. Kolači mogu biti slatki, ukusni, neukusni, stari, svježi, al' ne mogu biti glupi. Glupi ili pametni mogu biti ljudi, a ne kolači.

**KĆI:** Baš si dosadna s tim svojim predavanjem.

**MAJKA:** Ako nećeš ni kolače ni sladoled – uzmi čaj.

**KĆI:** Ja bih radije kavu.

**MAJKA:** Kava nije za trinaestogodišnju djevojčicu.

**KĆI:** Nisam djevojčica, nego djevojka – već dvije godine imam mengu.

**MAJKA:** Dobro – možeš malo tiše. Dakle – hoćeš čaj ili sladoled ili kolače?

**KĆI:** Ja bih kavu.

**MAJKA:** Ne mogu te častiti kavom jer ti kava može škoditi.

**KĆI:** Renata sa svojom mamom pije kavu, a mlađa je od mene šest mjeseci.

**MAJKA:** To nije pametno ni jednoj ni drugoj.

**KĆI:** Hoćeš reći da je njena mama glupa? Pa njena mama je doktorirala medicinu i predaje na faksu, za razliku od tebe. Al' za tebe su glupi svi oni koji nisu staromodni i ograničeni kao ti.

**MAJKA:** Nisam rekla da je njezina mama glupa.

**KĆI:** Rekla si. Rekla si. Da ne misliš da je glupa, ne bi imala ništa protiv da ja sad s tobom popijem kavu kako to čine Renata i njezina mama.

**MAJKA:** Dobro, hajde, danas je izniman dan, danas ti je trinaesti rođendan, danas možeš popiti kavu. Kakvu kavu želiš?

**KĆI:** Što ja znam... ma nije mi više do kave, radije ću uzeti sladoled.

**MAJKA:** Još bolje – koji sladoled?

**KĆI:** Može kuglu od maline i kuglu od pistacija.

**MAJKA:** A meni, molim, kuglu od vanilije i kuglu od čokolade.

**KĆI:** Ma ja bih punč!

**MAJKA:** Što! Što si rekla.

**KĆI:** Hoću punč i malinu.

**MAJKA:** Onda punč i...

**KĆI:** Malinu!

**MAJKA:** Punč i malinu u jednu zdjelicu, a meni ostaje vanilija i čokolada... e, tako...

*(Majka "plaća", nakon čega uzimaju svoje sladolede.)*

**MAJKA:** Izvolite... hvala...

*(Majka pruža kćeri zdjelicu sa sladoledom.)*

**MAJKA:** Uzmi, pazi da ti ne ispadne.

**KĆI:** Daj ne davi – nisam dijete, neće ispasti.

**MAJKA:** Hoćemo li sjesti unutra?

**KĆI:** Meni je draže ovdje – na terasi.

**MAJKA:** Dobro – može.

*(Šute i jedu.)*

**MAJKA:** Htjela sam s tobom porazgovarati nešto ozbiljno.

**KĆI:** Hvala Bogu da priznaješ da si do sada govorila neozbiljno.

**MAJKA:** Kako misliš – što želiš reći?

**KĆI:** Ako kažeš da ćemo sada pričati ozbiljno, onda znači da smo do sada pričali neozbiljno. Kužiš?

**MAJKA:** A, da... hajde, kužim... Čuj, htjela bih s tobom razgovarati o Zoranu.

**KĆI:** Što – je l' ti dao nogu?

**MAJKA:** Nije.

**KĆI:** Je l' ti njemu želiš dati nogu?

**MAJKA:** Ne – ni govora.

**KĆI:** A trebala bi, znaš? Tip mi strašno ide na živce.

**MAJKA:** Zašto ti ide na živce?

**KĆI:** Što ja znam – mota se po našem stanu kao da je njegov. Stalno nešto pametuje. Ak te fuka, ne znači da mi može srat kak ja trebam živjet.

**MAJKA:** On ti želi dobro – on i tebi i meni želi dobro i sve što kaže, kaže u dobroj namjeri.

**KĆI:** Ma je – moš mislit. Što je bilo u dobroj namjeri da me tjedan ne puštate van s prijateljicama?

**MAJKA:** S proslave Marijina rođendana vratila si se u dva noću, a dogovor je bio da ćeš doma biti u jedanaest. Kad tako zaribaš, uvijek će biti kazna – uvijek. Ja sam htjela da imaš zabranu izlaska mjesec dana, a Zoran je predložio da to bude samo tjedan dana. Njemu možeš zahvaliti što ti je kazna bila skraćena.

**KĆI:** Vas dvoje stalno nešto mutite protiv mene.

**MAJKA:** On to u dobroj namjeri, jer ti želi dobro.

**KĆI:** Nije mi on otac – što se ima petljat u moj život! Nek sere svojoj kćeri iz prvoga braka ak može. Samo je mala od ljetos punoljetna i ne šljivi ga ni dva posto pa sad kenja po našem stanu.

**MAJKA:** Daj, molim te, biraj malo riječi! Pa ne mora ti u svakoj drugoj rečenici biti neka prostota.

**KĆI:** Zašto ne?! Ak mi je život sranje, onda mi i spika može biti puna govana.

**MAJKA:** Hajde, jedi taj sladoled... Je l' ti dobar?

**KĆI:** Jela sam i bolje.

**MAJKA:** Bilo je u novinama da je ova slastičarnica uvrštena na listu pet najboljih slastičarnica grada Zagreba.

**KĆI:** Kako tek izgledaju one koje su na listi pet najgorih. (*Šute i jedu.*)

**KĆI:** O čemu si to htjela razgovarati? Što te muči? Da nisi bolesna?

**MAJKA:** Nisam, ne boj se.

**KĆI:** Da nisi trudna? Da te nije napumpao?

**MAJKA:** Ma daj – kako ti je samo takva glupost pala na um?!

**KĆI:** Ak se ševite i trudnoća je moguća.

**MAJKA:** Ne boj se – nisam trudna.

**KĆI:** Pa što ti onda žulja papak?

**MAJKA:** Vidiš... Zoran i ja... Zoran je čovjek na koga se ja u svemu mogu osloniti... Znaš da mi je drag, a i mi smo drage njemu.

**KĆI:** To si već rekla. Iako ne vjerujem da sam mu ja draga – mislim da mu idem na živce.

**MAJKA:** Ma to ti se samo čini – on o tebi ima dobro mišljenje, misli da ćeš jednoga dana biti prava osoba...

**KĆI:** To on govori radi tebe. Stalo mu je do tebe pa i mene mora podnositi.

**MAJKA:** Ma ne, doista o tebi misli sve najbolje... iako je i on poput mene svjestan da te muči i pubertet i škola i sve...

**KĆI:** Što ti to meni želiš reći?

**MAJKA:** Zoran me zaprosio.

(*Šutnja.*)

**KĆI:** Što si rekla?

**MAJKA:** Zaprosio me.

**KĆI:** Idiot!

**MAJKA:** Zašto?

**KĆI:** Totalni kreten.

**MAJKA:** On me voli.

**KĆI:** Zato i je kreten. Želi se oženiti ženom koja je više na poslu nego doma, ženom čijoj kćeri ide na živce... Nećeš se valjda udati za njega?!

**MAJKA:** Htjela sam prvo porazgovarati s tobom... Prirodno je da svatko želi imati nekoga... Prošlo je više od šest godina otkako me tvoj tata ostavio. Znaš i sama kako sam se tada osjećala – mislila sam da se nikada više neću udati, ne samo udati, mislila sam da više nikada nikoga neću moći zavoljeti. Svi su mi muškarci išli na živce, baš svi. A onda – kad se pojavio Zoran – i njega je njegova žena tako odbacila, kao mene tvoj tata, i on je bio tako povrijeđen, nepovjerljiv prema ženama. To je u početku bilo prijateljstvo dvoje povrijeđenih ljudi, koji...

**KĆI:** Kad se dva luzera skompaju, to nikada ne završi dobro.

**MAJKA:** Što želiš reći?

**KĆI:** Vas su vaša sranja zbližila – al' vi jedno drugo ne volite!

**MAJKA:** Otkud ti to?

**KĆI:** On je tebi dosadan ko i meni, al nemaš muda početi s pravim frajerom da opet ne dobiješ "pedalu".

**MAJKA:** Kakvu “pedalu”?

**KĆI:** Nogicu u guzicu. Otkako te tata znogirao, ne vjeruješ u sebe pa se držiš tog udava, tog dosadnjakovića. Nije on za tebe.

**MAJKA:** Ne govori tako – nas dvoje smo ipak nešto izgradili u protekle dvije godine.

**KĆI:** Nećeš se valjda udati za njega?

**MAJKA:** O tome sam željela porazgovarati s tobom. Nisam željela donijeti odluku bez tvoje privole. Ja nisam sama, ja imam tebe, ti si meni najvažnija na svijetu i ja sam mu rekla da ću mu odgovoriti na pitanje tek nakon što razgovaram s tobom.

**KĆI:** I što – sad on negdje šeće po Maksimirskom parku i čeka što ću ja tebi reći?

**MAJKA:** Nije otišao u Maksimir, nego šeće po savskom nasipu.

**KĆI:** Po savskom nasipu? Šeće?!

**MAJKA:** Da, po savskom.

**KĆI:** Vi ste oboje totalni kreteni. Kreteni na kvadrat.

**MAJKA:** Zašto to misliš?

**KĆI:** Pa on tebe hoće oženiti, a ne mene. Ti trebaš reći “da” ili “ne” – zašto meni to trpate na leđa.

**MAJKA:** Al’ nama je oboma stalo do tvoga mišljenja.

**KĆI:** Ma ne serite ni ti ni on. Boli vas ona stvar za moje mišljenje, za moje osjećaje. Kao što i mene boli ona stvar za vas dvoje.

**MAJKA:** Čekaj – nemoj prostačiti!

**KĆI:** Nisam prostačila – rekla sam “ona stvar” nisam rekla pi...

**MAJKA:** Daj dosta!

**KĆI:** Stvarno me zaboli za vas dvoje.

**MAJKA:** Je l’ ti to hoćeš reći da nemaš ništa protiv da se udam za Zorana?

**KĆI:** Ma jebe mi se.

(Šutnja.)

**MAJKA:** Hvala ti... Bojala sam se da ćeš biti protiv.

### 3. INTERMEZZO

**MAJKA:** U Ameriku je sladoled stigao dosta kasno, a na svojim su ga stolovima nudili poznati Amerikanci poput Georgea Washingtona, Thomasa Jeffersona i Dolly Madison, supruga predsjednika Madisona.

**KĆI:** Godine 1774. londonski je ugostitelj Philip Lenzi u njujorškim novinama oglosio da prodaje različite slastice, uključujući i “ice cream”.

**MAJKA:** Nancy Johnson je 1846. godine izumila aparat za spravljanje sladoleda – sličan onome koji i danas možemo vidjeti u malim slastičarnicama.

**KĆI:** Masovna proizvodnja sladoleda počela je u Baltimoru 1851., a Jacob Fussell smatra se “kraljem američkog sladoleda”.

**MAJKA:** Zamrzivač za sladoled usavršen je tek 1926. godine.  
(Glazba. *Izmjena svjetla.*)

### 4. SCENA

(*Majka sada ima 44 godine, dok njezina kći ima 21 godinu. Dolaze pred slastičarnicu.*)

**KĆI:** Evo naše slastičarnice. Sjećam se kad si me kao dijete prvi put dovela ovdje – bile su samo dvije vrste sladoleda.

**MAJKA:** Od čokolade i od vanilije.

**KĆI:** Točno – od čokolade i od vanilije. U mojim očima ovo je bio raj – pravi raj. Sjećam se: ja sam jela vaniliju, a ti čokoladu.

**MAJKA:** Ne – ja sam jela vaniliju, a ti čokoladu.

**KĆI:** Misliš?

**MAJKA:** Sigurna sam – u početku je bilo tako. Kao mala si voljela čokoladu, a kasnije si tražila i druge vrste sladoleda.

**KĆI:** Možda – a meni je sad vanilija najdraža... pa sam mislila da je i prije bilo tako...

**MAJKA:** Zato si me dovela ovamo?

**KĆI:** Da se podsjetimo – to je baš bilo lijepo, to kad smo nas dvije dolazile ovamo – tako bismo se lijepo napričale svaki put i uživale u sladoledu.

**MAJKA:** Što ćeš sad uzeti?

**KĆI:** Ja sam tebe pozvala, ja ću tebe počastiti.

**MAJKA:** Ti mene?

**KĆI:** Da, ja tebe.

**MAJKA:** Ali ti si studentica.

**KĆI:** Studentica koja dobro zarađuje i koja već šest mjeseci sama plaća svoj podstanarski stan.

**MAJKA:** Znaš da mi se to ne sviđa.

**KĆI:** Što ti se ne sviđa?

**MAJKA:** Pa to što već sad radiš umjesto da završiš fakultet pa tek onda...

**KĆI:** Ali, mama – ako netko studira novinarstvo onda je važnije da se u praksi može iskušati nego da ima odličnu ocjenu iz teorije. Pa zar nisi sretna što već godinu dana objavljujem članke u najtiražnijim novinama, što dobivam honorare koji su veći od tvoje plaće? Zar nisi ponosna na mene?

**MAJKA:** Ma, ponosna sam ja i sretna – svim susjedima pokazujem tvoje članke – već sam im dojadila s tim, samo me strah da ćeš zanemariti fakultet.

**KĆI:** Ma ne brini – to će ići usput. Malo brže ili malo sporije svejedno.

**MAJKA:** Ja bih voljela malo brže.

**KĆI:** Ne brini. Što ćeš uzeti?

**MAJKA:** Pa... može lješnjak i jagodu.

**KĆI:** A za mene molim dvije kugle čokolade.

*(Kći uzima sladoled od prodavačice.)*

**KĆI:** Hvala... izvoli.

*(Pružaj majci. Potom pružaj "novac" prodavačici.)*

**KĆI:** Evo – zaokružite... hvala... Hoćemo li vani ili unutra?

**MAJKA:** Može vani. Ima više zraka.

*(Sjedaju i počinju jesti.)*

**KĆI:** Što je to bilo sa Zoranom?

**MAJKA:** Ma – išao kod svojih u Zagorje u berbu grožđa. No – sao je ono na leđima za grožđe... kako se ono kaže?....

**KĆI:** Brentaču, odnosno brentu..

**MAJKA:** E, da – to. A on ne zna reći "ne". Radio je cijeli dan kao kakav seljak – kad je došao doma sagnuo se pod krevet po papuče i samo je jauknuo i ostao tako ukočen.

**KĆI:** Što je bilo?

**MAJKA:** Preforsirao se. Išijatikus. Nije mogao na posao. Tri je dana jaukao od bolova, nije se mogao uspraviti. Ni Voltaren mu nije pomagao pa sam ga odvezla jednome kiropraktičaru. U deset minuta ga je "centrirao".

**KĆI:** Je l' sad dobro?

**MAJKA:** Je – kao da ništa nije bilo.

**KĆI:** Hajde – hvala Bogu. Pozdravi ga.

**MAJKA:** Hoću. I on je tebe dao pozdraviti. Zaboravila sam ti reći.

*(Jedu sladoled.)*

**KĆI:** Dobar je sladoled.

**MAJKA:** Je.

**KĆI:** Baš je ukusan.

**MAJKA:** Da, fin je.

**KĆI:** Stolice i stolovi su isti kao nekada... Fasada je malo... trebalo bi je osvježiti.

**MAJKA:** Da – trebalo bi.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** Čuj!

**MAJKA:** Reci.

**KĆI:** Udajem se za mjesec dana!

**MAJKA:** Kako? Za koga? Pa ti nemaš dečka! Mislila sam da si u braku s novinama. Tko je on? Je l' ga znam? Zašto si mi tajila?

**KĆI:** Čula si za njega... od mene – spominjala sam ga.

**MAJKA:** O kome pričaš? Tko je on?

**KĆI:** Moj urednik Tibor.



**MAJKA:** Tibor! Tvoj urednik?

**KĆI:** Zar to nije sjajno – on je najuspješniji urednik u našim novinama, usto je i kao novinar bio jako, jako dobar.

**MAJKA:** Ali zar on nije oženjen?

**KĆI:** Nije... Više nije.

**MAJKA:** Kako misliš: više nije?

**KĆI:** Pa – razveo se. Sam je... već duže vrijeme.

**MAJKA:** Kad se razveo?

**KĆI:** Pa ima već... više od tjedan dana.

**MAJKA:** Tjedan dana.

**KĆI:** Možda devet... deset.

**MAJKA:** Zar on nema dijete?

**KĆI:** Ima – dvoje. Sina i kćer.

**MAJKA:** Sina i kćer?

**KĆI:** Da – sina i kćer.

**MAJKA:** Koliko su mu stara djeca?

**KĆI:** Mali je pet godina, a mala tri godine.

**MAJKA:** Pet i tri?

**KĆI:** Da – pet i tri.

*(Šutnja.)*

**MAJKA:** Pričekaj – ne žuri.

**KĆI:** Volimo se jako – nikada nikoga nisam voljela kao njega!

**MAJKA:** To ti vjerujem, jer ti je on prvi pravi frajer u životu. Ali tebi je tek dvadeset jedna godina, čemu srljati u brak s čovjekom koji...

**KĆI:** Molim te, samo ništa ne govori protiv njega – on je predivan, on je tako nježan, tako pametan... predivno mi je s njim, a i on mene obožava.

**MAJKA:** Koliko mu je godina?

**KĆI:** Trideset. Devet je godina stariji od mene.

**MAJKA:** A njegova žena?

**KĆI:** Što ona?

**MAJKA:** Kako to da mu je dala razvod?

**KĆI:** To među njima već dugo nije išlo.

**MAJKA:** Koliko dugo?

**KĆI:** Jako dugo.

**MAJKA:** Duže od tvoje veze s njim – ili se vaša ljubav i njegove svađe sa ženom poklapaju u vremenskom trajanju.

**KĆI:** Mama, nije ju ostavio zbog mene.

**MAJKA:** Nego?

**KĆI:** Želio je prekinuti s njom i prije nego što smo se nas dvoje zavoljeli.

**MAJKA:** Pa zašto nije?!

**KĆI:** Zbog djece.

**MAJKA:** A sad mu djeca nisu smetala.

**KĆI:** Sad je shvatio da je i za djecu bolje da nisu zajedno nego da se pred njima svaki dan svađaju.

**MAJKA:** A zbog koga su se svaki dan svađali? Zbog koga?

**KĆI:** Mama, molim te, ne nabacuj mi osjećaj krivnje jer nisam kriva ni za što. Ne umanjuj moju sreću. Umjesto da mi čestitaš na prosidbi, na skorom vjenčanju sa sjajnim novinarom i uspješnim urednikom, ti sa mnom razgovaraš kao s djetetom.

*(Šutnja.)*

**MAJKA:** On te ne može oženiti za mjesec dana.

**KĆI:** Zašto ne bi mogao?

**MAJKA:** Po zakonu mora proći najmanje šest mjeseci od razvoda prije idućeg braka.

**KĆI:** Stvarno? A mi smo već rezervirali...

**MAJKA:** Stvarno, stvarno.

**KĆI:** Nisam to znala, a ni Tibor.

**MAJKA:** Eto da i moje pravo nečem poslužiti.

*(Šutnja.)*

**MAJKA:** Imat ćete tih šest mjeseci za promisliti o svemu... To je odviše krupna odluka a da biste je donijeli tek tako – preko koljena...

**KĆI:** Mama, mi smo odlučili. Mi ne možemo natrag.

**MAJKA:** Zašto ne?

**KĆI:** Trudna sam.

**MAJKA:** Koji mjesec?

**KĆI:** Treći.

*(Dugotrajna šutnja.)*

**MAJKA:** Ja bih još jednu kuglu sladoleda.

**KĆI:** Ja ću ti donijeti. Kakav želiš?

**MAJKA:** Svejedno mi je – ti odaberi.

*(Kći se diže od stola i prilazi vitrini sa sladoledom.)*

**KĆI:** Molim vas jednu kuglu od lješnjaka.

*(Kći uzima sladoled i pruža novac.)*

**KĆI:** Hvala... izvolite.

*(Kći dolazi do majke i stavlja pred nju "sladoled".)*

**KĆI:** Evo – izvoli.

**MAJKA:** Hvala.

*(Majka počne jesti, ali zastane.)*

**MAJKA:** Znaš, nešto ti moram priznati.

**KĆI:** Reci.

**MAJKA:** Ja nikada nisam voljela sladoled.

**KĆI:** A zašto si me cijelog djetinjstva dovodila u slastičarnicu.

**MAJKA:** Zbog tebe – znala sam da ga ti voliš pa sam ti pravi društvo.

**KĆI:** Zbog mene?

**MAJKA:** Zbog tebe.

## 4. INTERMEZZO

**KĆI:** Kava, "Coffea", drvolik biljni plod iz porodice broćeva ("Rubiaceae"). Od brojnih vrsta najvažnija su za proizvodnju kavina zrna "Coffea arabica" s više oblika i "Coffea liberica".

**MAJKA:** Kava se kultivira u više zemalja Afrike, Amerike i Azije.

**KĆI:** Pradomovina joj je etiopska pokrajina Kafe.

**MAJKA:** To je grm ili do pet metara visoko zimzeleno drvo kožnatih listova s cvatovima od bijelih, peteročlanih cvjetova.

**KĆI:** U mladosti zeleni pa crveni i napokon modri plodovi, koštunice, sadržavaju dvije sjemenke.

*(Izmjena svjetla. Glazba.)*

## 5. SCENA

*(Majka ima 53 godine, a kći 30 godina. Majka i kći sjede na terasi slastičarnice. Pred njima su šalice kave. Majka otpije srk kave iz svoje šalice.)*

**MAJKA:** Stvarno je dobra ova kava.

**KĆI:** Najbolja u gradu.

**MAJKA:** Tvoja baka je pila samo "tursku kavu", jaku tursku kavu. Meni se nikada nije sviđala ta turska kava. Kad sam bila djevojka, godinu ili dvije pokušavala sam svako jutro nakon doručka, poput mame, popiti šalicu turske kave, al' mi nikad nije prijala. Tek kad sam otkrila espresso, tek tada sam počela uživati u kavi.

**KĆI:** Ja više ne mogu zamisliti dan bez kave.

**MAJKA:** Ni ja.

*(Šutnja.)*

**MAJKA:** Zašto si željela da se nađemo?

**KĆI:** Tako, da porazgovaramo.

**MAJKA:** Samo zato?

**KĆI:** Samo zato.

*(Šutnja.)*

**MAJKA:** Kako su ti klinici?

**KĆI:** Odlično – i mala i mali su dobro.

**MAJKA:** Već tri tjedna ih nisam vidjela. Zaboravit će da imaju baku. Sutra mi završava revizija, ako želiš neka dođu za vikend kod nas, da ti i Tibor provedete vikend sami.

**KĆI:** E, baš ti hvala. Obradovat će se. Znaš da vole i tebe i Zorana.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** Čuj... pisali su mi... pisali su mi njegovi sinovi... iz Kanade.

**MAJKA:** Nisam znala da se dopisuješ s njima.

**KĆI:** Uglavnom dvaput godišnje: za Uskrs i za Božić.

**MAJKA:** Sad nije ni Uskrs ni Božić.

**KĆI:** Znam.

(Šutnja.)

**MAJKA:** I, što su ti pisali?

**KĆI:** Poslali su mi brzjav... Umro je... jučer.

(Šutnja.)

**MAJKA:** Znači, umro je?

**KĆI:** Da, umro je. Mislili su da će to biti rutinska operacija, a on se više nije probudio iz narkoze. Ni liječnici nisu znali da je tako loše.

**MAJKA:** Oprosti što ne mogu reći da mi je žao.

**KĆI:** Što je najgore – ni ja to ne mogu reći... onako iskreno. Nakon što je “pobjegao” iz našeg života, vidjela sam ga svega tri puta i pročitala desetak njegovih ne-suvisljeh pisama u kojima se nevješto ispričavao... za sve se samo ispričavao... iako ja od njega nikada nisam tražila ispriku.

(Šutnja.)

**KĆI:** Ta moja polubrača... zovu me na pogreb.

**MAJKA:** I – što si im odgovorila?

**KĆI:** Da ću vidjeti... htjela sam porazgovarati s tobom. Imaš li što protiv toga da mu odem na pogreb.

**MAJKA:** Svejedno mi je... A ti – želiš li otići?

**KĆI:** Pojma nemam... U biti mi se ne ide, ali me strah... strah me da ću jednoga dana sebi predbacivati što nisam otišla, ako sada ne odem... Tako je to sve košmar... Ne znam što učiniti.

(Šutnja.)

**MAJKA:** Što ti je Tibor savjetovao?

**KĆI:** Da ne trošim novce na avion, na hotel.

**MAJKA:** Samo to?

**KĆI:** Samo to. Njemu je novac važniji od svega. Dok poplaća alimentaciju za dvoje djece, dok plati darove za ljubavnicu...

**MAJKA:** Otkuda ti to da ima ljubavnicu?

**KĆI:** Čula sam...

**MAJKA:** Ne vjeruj tračevima – ljudi vole ogovarati.

**KĆI:** Čula sam ga jednom dok je s njom razgovarao telefonom. Nije znao da sam se vratila – zaboravila sam neke dokumente, ušla sam u stan, u hodnik – čula sam ga kako se smije, kako joj tepa, kako se prisjeća predivnog izleta na Plitvička jezera...

**MAJKA:** Znaš li tko je ona?

**KĆI:** Znam.

**MAJKA:** Tko?

**KĆI:** Žena glavnog urednika.

**MAJKA:** Žena glavnog urednika?

**KĆI:** Da – baš ona.

**MAJKA:** Jako komplicirano... I što ćeš učiniti?

**KĆI:** Ništa – praviti ću se da ništa ne znam.

**MAJKA:** Zašto?

**KĆI:** On je ženskar – tipični ženskar. Bolje da muti s njom nego s nekom drugom. Ona je u braku, ima sina, Tibor se boji njezina muža – bit će oprezan. Dok je s njom neće ostaviti ni mene ni djecu. Ako mu kažem da znam, prekinut će s njom, početi će s nekom drugom. Ostavit će me. Prije ili kasnije, on će me ostaviti. Želim da to bude što kasnije.

**MAJKA:** Zašto?

**KĆI:** Zato jer ga volim i zato jer ne želim da naša djeca odrastaju bez oca.

**MAJKA:** Ali, ti i tvoji osjećaji...

**KĆI:** Ma kakvi osjećaji... pusti to...

(Šutnja.)

**KĆI:** Da si na mome mjestu... vjerujem da bi i ti postupila poput mene.

**MAJKA:** Doista ne znam... Vjeruješ li da će se jednoga dana promijeniti?

**KĆI:** Mama, molim te, nismo djeca... Nemoj me sažalijevati. Odavno sebe ne sažalijevam. A ne znam ni što je

to samopoštovanje, doista ne znam i ne pokušavaj to probuditi u meni, jer će mi biti teže nego sada.

(Šutnja.)

**KĆI:** Vidim da se patiš, naprežeš mozak i tražiš pravu riječ – ne pati se. Nisam te pozvala zato da mi daš savjet.

**MAJKA:** Ipak si poželjela sa mnom popiti kavu i porazgovarati. Osim ako me nisi pozvala samo da mi kažeš da ti je otac umro.

**KĆI:** To za njega mogla sam ti reći i telefonom.

**MAJKA:** Da, mogla si.

(Dugotrajna šutnja.)

**KĆI:** Nešto sam te željela pitati, ali...

**MAJKA:** Reci.

**KĆI:** Nešto nezgodno, ne znam smijem li uopće...

**MAJKA:** Pitaj – ako mi se ne sviđa pitanje, ostat ćeš bez odgovora. Slušam.

**KĆI:** Nakon što te tata ostavio, koliko si ga još dugo voljela?

**MAJKA:** To te zanima?

**KĆI:** Da – baš to. Cijeli sam se život pitala koliko si ga još dugo voljela. Još kao djevojka sam ti željela postaviti to pitanje, pa i kasnije, ali se nikada nisam usudila.

**MAJKA:** Želiš znati?

**KĆI:** Da – ako želiš odgovoriti. Koliko si ga još dugo voljela nakon što te ostavio?

(Šutnja.)

**MAJKA:** Kad sam doznala, preplavila me mržnja. Mrzila sam ga svim srcem. A kad je odselio s njom – nakon nekog vremena mržnja je nestala... što je najgore, vratila se ljubav... ponovno sam ga voljela i mrzila sebe što ga volim, i patila za njim otprilike još tri godine – a onda je u jednome danu nastupila ravnodušnost. Zaboravila sam čak i koje su mu boje oči.

**KĆI:** Zaista?

**MAJKA:** Zaista.

(Šutnja.)

**KĆI:** Kupit ću avionsku kartu i otići na njegov ispraćaj.

**MAJKA:** Učini kako misliš da je ispravno.

(Glazba. Izmjena svjetla.)

## 5. INTERMEZZO

**MAJKA:** Kava se kao napitak obično poslužuje toplu, a spravlja se od prženih i mljevenih sjemenki.

**KĆI:** Ovo piće popularno je u mnogim zemljama, a tako i u Hrvatskoj.

**MAJKA:** U Hrvatskoj više od 50% stanovnika redovito pije kavu.

**KĆI:** Kava ima snažan učinak na mozak.

**MAJKA:** Pospješuje izmjenu tvari u organizmu.

**KĆI:** Pojačava snagu i rad srca.

**MAJKA:** Poboljšava krvotok u srcu.

**KĆI:** Podiže krvni tlak.

**MAJKA:** Povećava količinu šećera u krvi i njegovu potrošnju...

**KĆI:** ... i djeluje diuretski.

**MAJKA:** Zato, pažljivo s kavom...

**KĆI:** ... da vas ne potakne na pražnjenje crijeva...

**MAJKA:** ... ili čak na...

**MAJKA + KĆI:** ... proljev!

(Izmjena svjetla. Glazba.)

## 6. SCENA

(Majka i kći su u kafiću. Sjede za stolom i piju kavu. Majka ima 60 godina, kći ima 37 godina.)

**KĆI:** Moraš otići na tu izložbu. Kod secesije je divno to što je možeš vidjeti u svemu: u arhitekturi, u kiparstvu i slikarstvu, u obrtu.

**MAJKA:** Do kada je otvorena?

**KĆI:** Do kraja idućega tjedna.

**MAJKA:** Otići ću svakako. A ti moraš vidjeti taj španjolski film. Baš sam se dobro nasmijala.

**KĆI:** Svi su njihovi filmovi malo uvrnuti.

**MAJKA:** Znaš kad se ona tušira i maše rukama...

**KĆI:** A onaj kroz prozor – dok oni dolje...

**MAJKA:** Ili kad u onom drugom filmu on njega stavi u podrum pa mu kožu malo-pomalo, dok ne postane žensko.

**KĆI:** A ona se onda u njega zaljubi...

**MAJKA:** E, baš su luđi.

**KĆI:** Kod njih nikada ne znaš... ma svi su njihovi režiseri otkačeni.

**MAJKA:** Da, svi – još od Bunuela. Ni kod njega junaci nisu bili normalni.

(*Šutnja.*)

**MAJKA:** Što bi ti mislila o meni da odem na plastičnu operaciju.

**KĆI:** Operaciju čega?

**MAJKA:** Općenito – da odem na plastičnu operaciju, što bi mislila o meni?

**KĆI:** Ako ti se ide na operaciju – otiđi. Što te briga što drugi misle o tome.

**MAJKA:** Ma ne ide mi se.

**KĆI:** Pa zašto me onda pitaš?

**MAJKA:** Zoran misli da mi malo vise...

**KĆI:** Što – sise?!

**MAJKA:** Ma ne! – Kapci.

**KĆI:** Joj oprosti!

**MAJKA:** I misli da bih trebala na operaciju.

**KĆI:** To ti je rekao izravno ili...

**MAJKA:** Nije izravno.

**KĆI:** Nego kako?

**MAJKA:** Upotrijebio je metaforu i rekao da izgledam ko naborani pekinezer.

**KĆI:** Al' pekinezeri uopće nisu naborani... i što si mu na to odgovorila?

**MAJKA:** Ništa – bila sam u šoku. Čak sam se naljutila na njega. Al' mu to nisam pokazala, nego sam otišla u ku-paonicu pred ogledalo – skinem naočale, pogledam i odjednom shvatim da je on sto posto u pravu.

**KĆI:** Ma daj, pa nisu tvoji kapci...

**MAJKA:** Pusti – nemoj me tješiti, imam oči.

**KĆI:** Ti bi se stvarno operirala?

**MAJKA:** Bih... Samo da me nije strah. Nož je nož.

**KĆI:** Ma ja mislim da to tebi ne treba. Jedino ako ti je stalo zbog Zorana. Ako on to jako želi, ako je njemu to važno.

**MAJKA:** Ne znam koliko je to njemu važno. Koliko me uopće primjećuje. Kad god sam išla na dijete, ni jednom me nije podržao.

**KĆI:** Kako nije?

**MAJKA:** Kaže da mu je svejedno jesam li deblja ili mršavija, a da od mojih dijeta i tako nema koristi. Kaže: "Kad god ti odeš na dijete, ja smršavim nekoliko kilograma." A ja? Sve što skinem dok sam na dijete – nakon mjesec dana mi se opet vrati. Ja sam sad u tim godinama. Napunila sam šezdesetu, kad pogledam hranu, već se debljam. Ne moram ni jesti, – dovoljan je samo pogled na klopou.

**KĆI:** Ma daj.

**MAJKA:** Vidjet ćeš – u nekim godinama se metabolizam jednostavno uspori. Jedeš manje, a debljaš se više. Užas! (*Šutnja.*)

**KĆI:** Čuj, mama – mala mi radi gluposti.

**MAJKA:** Kakve gluposti?

**KĆI:** Tek što je krenula u prvi srednje, dobila je tri jedinice: puši, cuga.

**MAJKA:** Kako znaš?

**KĆI:** Kad joj se primaknem, smrdi na alkohol i cigarete. Da joj samo jastuk pomirišeš...

**MAJKA:** Pa nije valjda već propušila – pa njoj je tek petnaest.

**KĆI:** Totalno je prolupala. Nije više ni nevina.

**MAJKA:** Kako nije?!... Što – povjerila ti se?

**KĆI:** Ma kakvi! Sa mnom o tome ne razgovara.

**MAJKA:** Pa otkud znaš?

**KĆI:** Vodi dnevnik.

**MAJKA:** Nije vrag da ga čitaš?

**KĆI:** Redovito. Kao što si i ti čitala moj.

**MAJKA:** Ja?! Nikad ne bih... Otkud ti to?

**KĆI:** Ma daj – to je normalno.

**MAJKA:** Možda tek ponekad...

**KĆI:** U tom dnevniku po meni pljuje ko da sam najgora majka na svijetu. Ni oca ne štedi.

**MAJKA:** A tko je taj s kime je... Nije valjda to opisala?

**KĆI:** Naravno da jest – ko da sam čitala pornić. Taj klippan je maturant, iz njene škole. Piše da ga ne voli, al' da je strašno privlači. Prije mjesec dana su se poševili u školskom toaletu.

**MAJKA:** Pa nije valjda u školskom toaletu izgubila nevinost.

**KĆI:** Jest – i to s nogu.

**MAJKA:** O, Bože – pa tko je nju odgajao?

**KĆI:** Ulica – eto tko. I naš novi školski sustav. Piše u tom dnevniku da se nadala da će to biti “nešto više”, a da se osjećala kao da ju je netko pomazio “šmirgl papirom” po onoj stvari.

**MAJKA:** Zar ona uopće zna kako izgleda šmirgl papir?

**KĆI:** Očito zna – iz tehničke kulture. Imaju taj predmet u školi – mi smo to zvali domaćinstvo.

**MAJKA:** Pa što s njom ne porazgovaraš o svemu tome? Sad si joj najpotrebnija.

**KĆI:** Kako da porazgovaram – pa da skuži da sam joj čitala dnevnik?!

**MAJKA:** Ma ne smiješ izravno...

**KĆI:** Nego kako – metaforički?

**MAJKA:** Probaj naokolo o njezinim prijateljicama, o njihovom emotivnom životu.

**KĆI:** Mala je lukava, skužila bi me odmah. U zadnje vrijeme je tako drma pubertet da joj ja idem na živce i kad šutim, a kamoli kad joj nešto savjetujem.

**MAJKA:** Pa što ćeš onda?

**KĆI:** Ja ne smijem ni pokušati... Ali ti – tebe voli. O tebi piše sve najljepše. Kad čitam o tebi dođe mi žao što joj nisam baka. Ubijam se da joj ugodim, sve za nju činim, a ti si joj stoput draža od mene.

**MAJKA:** Kako misliš da ja s njom razgovaram o tim stvarima?

**KĆI:** Taj klinac, taj njen frajer je problematičan – puši, pije, vozi neregistriran automobil bez dozvole. Sve najgore. Ako joj ja nešto kažem protiv njega, onda će iz inata još i više...

**MAJKA:** Pa dobro, mogu probati... mogu je odvesti na taj španjolski film pa potom malo s njom porazgovarati.

**KĆI:** Ali, film si već gledala?!

**MAJKA:** Ma gledat ću ga još jednom samo da je pridobijem za opušten razgovor.

**KĆI:** Bože, kakva je ovo sad generacija. Pa mi smo bar poštovali starije. Mi smo bar imali respekt pred profesorima, pred roditeljima. Ti sa mnom nisi imala toliko problema, osim nešto malo. Je l' tako?

**MAJKA:** A, čuj... druga su to vremena bila.

**KĆI:** Da, druga.

**MAJKA:** Znala si i ti biti malo... onako...

**KĆI:** Ali ni izdaleka kao što je ona i njezina generacija – ni izdaleka.

## 6 . I N T E R M E Z Z O

**MAJKA:** Jestiva čašica za sladoledne kuglice debitirala je 1904. na Svjetskom sajmu u St. Louisu.

**KĆI:** Za neke je izumitelj prve naprave za izradu stožastih vafla – korneta – sladoledar libanonskog podrijetla Abe Doumar.

**MAJKA:** Međutim, kao čovjek koji je patentirao stroj za pravljenje korneta uglavnom se spominje Italo Marchiony, Talijan s Wall Streeta.

**KĆI:** Domišljati Talijan napravio je jestivu čašicu od vafla u obliku stošca.

**MAJKA:** Kupci su, naravno, bili oduševljeni praktičnom i ukusnom ambalažom.

**KĆI:** Njihov je izumitelj nevjerojatnom brzinom postao najpopularniji ulični prodavač, koji je prodaju proširio na čak 45 štandova.

## 7. SCENA

*(Kći ima 50 godina, majka ima 73 godine. Majka se blago oslanja na jedan štap. Osjećamo da bi mogla hodati i bez štapa, ali joj on daje sigurnost. Njih dvije prilaze vitrini za sladoled.)*

**KĆI:** Pogledaj koliko samo vrsta sladoleda oni ovdje drže. Bit će nam teško odlučiti se. Koji ćeš ti?

**MAJKA:** Svejedno mi je.

**KĆI:** Samo reci koji ti se jede. Moramo se malo nagraditi.

**MAJKA:** Ti mi odaberi.

**KĆI:** Hoćeš da probamo ovaj novi s okusom kave i ribanom čokoladom odozgor?

**MAJKA:** E, taj s okusom kave, taj ću. Da ne moram poslije i kavu piti.

**KĆI:** Možemo mi kasnije i kavu popiti.

**MAJKA:** Ma, ne treba – znam da ne stojiš najbolje s novcima otkako ti je muž dobio otkaz. Treba štedjeti na svakom koraku.

**KĆI** (*Prodavačici.*): Molim vas, onda dva puta po tri kugle od kave s čokoladom odozgor... i zadržite kusur.  
*(Kćerka "plaća", preuzima "sladolede" i ide s majkom za jedan stol.)*

**KĆI:** Evo, sjedi... polako samo. Izvoli.  
*(Počinju jesti.)*

**KĆI:** Što kažeš?

**MAJKA:** Nije loše... dobro je.

*(Jedu u šutnji.)*

**KĆI:** Bit će ti ondje dobro, vidjet ćeš. Novi početak. Bit ćeš okružena ljudima svoje generacije. S njima imaš o čemu razgovarati, imate sjećanja na iste televizijske serije, radioemisije, pjevače... "Sanremo"...

**MAJKA:** Da, da.

**KĆI:** Ako ti se ne sviđa, vratiš se u svoj stan... Tvoj stan te čeka... al' trebaš pokušati opet... trebaš pokušati živjeti kao društveno biće... To otkako je Zoran umro, to kako si se povukla u sebe, prestala se družiti s drugima... Prestala si čak i kuhati. Pa ti si nekad voljela kuhati.

**MAJKA:** Glupo je kuhati samo za sebe.

**KĆI:** Zato ćeš u domu imati redovite obroke.

**MAJKA:** Nemam više apetit... jednostavno mi više nije do hrane.

**KĆI:** Ma samo ti odi svaki dan u kantinu, i to na svaki obrok... Obećaj mi da ćeš svaki dan otići u kantinu i pojesti bar dva zalogaja... To mi moraš obećati.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** Dakle... Je l' mi obećavaš?

**MAJKA:** Obećavam.

**KĆI:** I ta gospođa – ta cimerica – djeluje mi tako veselo. Dobro je da u sobi imaš tako otvorenu i veselu ženu. Ona će te sigurno izvući iz te tvoje depresije.

**MAJKA:** Malo je dosadna.

**KĆI:** Ma nije – samo je uzbuđena što te upoznala.

**MAJKA:** Bojim se da ne bude naporna.

**KĆI:** Samo daj priliku i njoj i sebi... Tjedan ili dva... Ako ti ne bude odgovarala, tražit ćeš da te rasporede s nekim drugim.

**MAJKA:** S kime?

**KĆI:** S nekim tko ti bude odgovarao.

**MAJKA:** Ja nikoga ne poznajem.

**KĆI:** Pa naravno da ne poznaješ kad ti je danas prvi dan... Moraš se samo pozitivno postaviti prema svemu i boriti se protiv te depresije.

**MAJKA:** Da uzmem lijek?

*(Majka posegne rukom u torbicu po kutijicu s lijekovima, ali joj kći oduzme kutijicu i stavi je na stol.)*

**KĆI:** Ma kakav lijek... tebi će ljudi biti lijek. S tim tabletama nisi trebala ni počinjati. I drugim ženama umiru muževi – pa ih oplaču i idu dalje. To se tako radi. Osim toga, sjajno je to što je tvoj dom baš preko puta naše slastičarnice – zamisli koja slučajnost – sada drže čak dvadeset vrsta sladoleda.

**MAJKA:** Znaš da imam povišen šećer.

**KĆI:** Imam i ja pa ne odustajem od slatkoga. Čovjek se mora ponekad nagraditi i zasladiti ovaj život... Vidjet ćeš – svidjet će ti se u domu. Bit će to tvoj novi početak. Obilazit ću te i ja i klinici... i Tíbor.

**MAJKA:** On ne mora.

**KĆI:** Sad ima vremena – zašto te ne bi ponekad i on obišao.

**MAJKA:** Dobro – može.

**KĆI:** Probaj dva ili tri mjeseca, a onda, ako vidiš da je dobro, onda možeš prodati stan pa možemo za te novce kupiti apartman na Šolti. Imat ćemo gdje ljetovati i mi i ti..., a ako ne budemo ljetovali, možemo ga iznajmljivati, možeš malo podebljati mirovinu.

**MAJKA:** Ti bi prodala moj stan?

**KĆI:** Ma ne bih ja – nego ti... Ali samo ako ti se u domu jako sviđa. Ako vidiš da je to ono što ti odgovara – onda je glupo plaćati režije za stan u kome nitko ne živi. Nije li tako?

**MAJKA:** Da... tako je.

**KĆI:** Al' nemoj ti sad osjećati neki pritisak... Istina, potegla sam najjaču moguću vezu da preko reda dobiješ ovaj dom... al' ako ti se ne sviđa, ti slobodno reci. Je l' dogovoreno?

**MAJKA:** Jest.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** A taj apartman na Šolti – stvarno je odličan. Sigurno sam da bi ti se svidio. Ima dnevni boravak i dvije sobice. U jednoj bi bila ti, a u jednoj Tíbor i ja... Blizu je mora. U jednom malom mjestu.

**MAJKA:** Kojem?

**KĆI:** Stomorska.

**MAJKA:** Kao studentica sam bila u Rogaču. Tad nije bilo vode, a često ni struje.

**KĆI:** E pa, bila su to druga vremena – sad ima i vode i struje i sve što treba.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** Jesi li pojela?

**MAJKA:** Ma ne ide mi više.

**KĆI:** Onda ostavi... Hoćeš da krenemo?

**MAJKA:** Kamo?

**KĆI:** Pa, u dom.

**MAJKA:** Radije bih još malo bila ovdje... s tobom.

**KĆI:** Dobro... ima vremena... možemo razgovarati o čemu god hoćeš.

**MAJKA:** Ne moramo.

**KĆI:** Što ne moramo?

**MAJKA:** Ne moramo stalno razgovarati.

**KĆI:** A što da radimo ako ne razgovaramo?

**MAJKA:** Možemo i šutjeti... zajedno.

**KĆI:** A da – možemo... Naravno, ako želimo, možemo i šutjeti... u pravu si.

*(Izmjena svjetla. Glazba.)*

## 7. INTERMEZZO

**MAJKA:** Prvi sladoled na štapiću zvao se "Eskimo Bar", a smislio ga je vlasnik sladoledarnice iz Iowe, Chris Nelson.

**KĆI:** Nelsona je u proljeće 1920. za novi izum nadahnulo maleni neodlučni kupac koji nikako nije mogao donijeti sudbonosnu odluku hoće li sladoled ili čokoladicu.



**MAJKA:** Ujediniš oboje, zasigurno je olakšao život mnogim budućim prevrtljivim kupcima.

**KĆI:** Prvi sladoled na štapiću preliven čokoladom stvoren je 1934. godine.

**MAJKA + KĆI:** A sve potom – znate i sami.

*(Izmjena svjetla. Glazba.)*

## 8. SCENA

*(Majka ima 83 godine i koristi pokretnu hodalicu. Kći ima 60 godina i, oslanjajući se na štap, pažljivo nadgleda njezino usporeno kretanje. Rado bi joj pomogla, ali ne zna kako.)*

**KĆI:** Samo polako, mama, samo polako. Znaš da me čeka operacija kuka – ne mogu brzo hodati.

**MAJKA:** Polako, polako.

**KĆI:** Moramo se počastiti dobrim sladoledom. Baš mi je drago da si dobro, da te vidim, da se malo družimo, da se napričamo kao nekada... Reci što ćeš?

**MAJKA:** Dvije kugle s čokoladom i dvije s vanilijom.

**KĆI:** Može i za mene – dvije s čokoladom i dvije s vanilijom.

*(Kći "plaća", uzima "sladolede" i odlaze sjesti za stol.)*

**KĆI:** E, baš mi je drago da smo zajedno, da te vidim, da si dobro. Mogla si mi javiti da ćeš biti na televiziji. Susjedi su utrčali u naš stan: "Palite televizor – eno baka na televiziji!" Mi upalili, a ono stvarno ti na televiziji. Kad je prošao Dnevnik, počeli zvoniti telefoni, svi čestitaju, baš smo ponosni na tebe. Tibor te pozdravlja. Puno te pozdravlja.

**MAJKA:** Nisam ga vidjela već tri godine.

**KĆI:** Nije valjda toliko prošlo?!

**MAJKA:** Je, je – pa ni tebe nisam vidjela osam mjeseci i petnaest dana.

**KĆI:** Nemoguće – nije valjda toliko!

**MAJKA:** Toliko, toliko.

**KĆI:** I mala je zvala... i mali. Kažu: "Mi imamo najbolju baku na svijetu." Sutra će te obići i oni.

**MAJKA:** Ona me nije posjetila godinu i pol, a on dvije godine.

**KĆI:** Znaš koliko danas mladi imaju posla. Sve se ubrzalo – nije to više kao nekada.

**MAJKA:** Znam, znam.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** Nisam znala da igraš loto. Baš si nas iznenadila.

**MAJKA:** Iznenadila?

**KĆI:** Ugodno iznenadila. Sad je samo važno da nikome ne posuđuješ, da sve one koji će ti se sada javljati kao prijatelji ili daljnji rođaci odmakneš od sebe. Mi ćemo ti pomoći kao obitelj da te zaštitimo od svih. Na nas se možeš osloniti do kraja, tu smo – stojimo ti na raspolaganju za sve što trebaš.

**MAJKA:** Tu ste?

**KĆI:** Da, tu smo.

**MAJKA:** Gdje si rekla da ste?

**KĆI:** Tu.

**MAJKA:** Nije te bilo osam mjeseci, petnaest dana i pet sati.

**KĆI:** Imala sam toliko posla, sređujem papire za mirovinu, jednostavno nisam stigla – ali sam stalno mislila na tebe. Znaš da sam uvijek tu.

**MAJKA:** Mislila sam da se još uvijek ljutiš na mene.

**KĆI:** Zašto bih se ljutila na tebe?

**MAJKA:** Kad sam ti rekla da mi je Jure dečko, rekla si da te ne sramotim pred prijateljima i rođacima, da on nije za mene i da nećeš sa mnom imati posla dok "ta glupost ne prestane".

**KĆI:** Ma dobro – to je tvoj život – ali, mama, on je deset godina mlađi od tebe, njemu je sedamdeset tri, a tebi osamdeset tri. To je velika razlika.

**MAJKA:** Tvoj muž je devet godina stariji od tebe.

**KĆI:** Drugo je to kad je muškarac stariji od žene.

**MAJKA:** Zašto bi to bilo drugo?

**KĆI:** Pa zato što u našoj civilizaciji... ma nije važno – bitno je da je to iza tebe i da ste prekinuli.

**MAJKA:** Ali mi nismo prekinuli.

**KĆI:** Ali ti si mi obećala.

**MAJKA:** Mi se volimo.

**KĆI:** Ma daj, mama, nećeš valjda sad pričati o ljubavi, u tim godinama.

**MAJKA:** I on mene voli. Zaprosio me.

**KĆI:** Ma on te samo želi iskoristiti sada kada si osvojila JACKPOT od devet milijuna kuna. Njega se najviše moraš čuvati!

**MAJKA:** Daj se malo smiri! Ne viči – čujem te dobro. On me zaprosio, a ja sam pristala.

**KĆI:** Mama, ti se šališ!

**MAJKA: OPET VIČEŠ!** Ja se ne šalim. Ozbiljna sam i sretna.

**KĆI:** Ti ga moraš odbiti.

**MAJKA:** Ali ja ga nisam odbila.

**KĆI:** To vjenčanje ne dolazi u obzir. Što će tvoji unuci reći, što naši prijatelji?

**MAJKA:** Ja sam se udala za njega.

**KĆI:** Štooo?! Kada?

**MAJKA:** Prije dva mjeseca je bilo vjenčanje.

*(Kći se dignu od stola, ode do šanka i vrati se noseći čašu vode. Sjedne na stolicu, ispije vodu i odloži čašu na stol.)*

**KĆI:** Prije dva mjeseca si se udala, a ja to tek sada doznajem. Mogla si bar telefonirati!

**MAJKA:** Odlučila sam ti reći kad mi dođeš u posjet. Nije to za telefon..., ali ti nikako da dođeš.

**KĆI:** I ti sad imaš muža.

**MAJKA:** Je... živimo u istoj sobi.

**KĆI:** U istoj sobi?

**MAJKA:** Je – četiri-nula-pet. Odmah pokraj lifta. Malo je bilo bučno – dok se nismo navikli.

*(Šutnja.)*

**KĆI:** Kako si mi to mogla učiniti. Da ti sutra umreš – sve što imaš naslijedio bi tvoj muž, a ne ja koja se cijeli život brinem za tebe.

**MAJKA:** Sedam godina me nisi pozvala na Šoltu u apartman.

**KĆI:** Kako misliš nisam – mogla si doći kad god hoćeš.

**MAJKA:** Ne, dušo, ne idem ja nepozvana... iako ste taj apartman kupili od novca koji ste dobili prodajom moga stana... tada ste rekli da ću svako ljeto ondje provesti po dva mjeseca.

**KĆI:** Znam da ti sunce škodi, nisam htjela da ti se što dogodi... sunčanica ili što ja znam...

Mogla si navratiti kada god hoćeš.

**MAJKA:** Prošlo ljeto sam jednom nazvala – a javili se neki Mađari, ništa ih nisam razumjela.

**KĆI:** Evo, ako želiš, možeš sad sa mnom na Šoltu. Planirali smo idući tjedan, ali kad smo vidjeli ovo na televiziji, odustali smo da tebi možemo biti pri ruci.

**MAJKA:** Pri ruci oko čega?

**KĆI:** Oko tih svih poslova – treba znati s tim milijunima, treba to na dva ili tri bankovna računa – ako jedna banka propadne...

**MAJKA:** Ne trebaš se brinuti – moj Jure je radio u banci cijeli život. Sve do mirovine. On se brine za to.

**KĆI:** On se brine za tvoj novac?!

**MAJKA:** On se razumije u to – ono IBAN-ovi, zaporke, prijenosi... SPINOVI...

**KĆI:** Kaže se PIN-ovi.

**MAJKA:** E, da, PIN-ovi.

**KĆI:** Ali i ja se razumijem u to. Mogla si zatražiti da ti ja pomognem oko toga.

**MAJKA:** Kad ti nikada nemaš vremena.

**KĆI:** Ma imam, za tebe uvijek. Sad idem u mirovinu i samo ću se za tebe brinuti. Samo s tim čovjekom moraš biti oprezna, da te ne prevari.

**MAJKA:** On me nagovorio da kupim srećku.

**KĆI:** On te nagovorio?

**MAJKA:** Da, on. Rekao je: “Danas je godišnjica naše ljubavi, danas je naš sretan dan, daj, dušo, kupi srećku.” Da nije bilo njega, ne bih kupila srećku. Ja nikada ne igram. On je zaslužan za taj dobitak.

**KĆI:** Ma daj – kako on – pa ti si zaokružila te brojeve, ti si odigrala tu dobitnu kombinaciju.

**MAJKA:** Nije bilo baš tako.

**KĆI:** Kako nije?

**MAJKA:** Ja sam ga pitala koje brojeve da zaokružim – on je rekao: “Zaokruži brojeve moga telefona i brojeve naše sobe...” Ja ga poslušala i tako se dogodilo da sam osvojila JACKPOT.

**KĆI:** Nemoj to nikome pričati.

**MAJKA:** Zašto?

**KĆI:** On će sad polagati pravo na taj novac.

**MAJKA:** Ma kakvi – dogovorili smo se da kupimo stan na moje ime.

**KĆI:** Kupujete stan?!

**MAJKA:** Točno – selimo se iz doma.

**KĆI:** A koliko taj stan košta?

**MAJKA:** Dva milijuna kuna.

**KĆI:** Dva milijuna?!

**MAJKA:** U dobrom je kvartu... A dva milijuna ćemo staviti na knjižicu da imamo kamate da si možemo priuštiti kavicu, sladoled, kino, koncerte, kazalište.

**KĆI:** Dva milijuna za stan, dva milijuna za knjižicu, a što ćete s preostalih pet milijuna kuna?

**MAJKA:** Pogodi.

**KĆI:** Ajde, reci.

**MAJKA:** Ja sam to htjela uložiti u jedan “biznis”... Htjela sam si kupiti slastičarnicu pa da svaki dan mogu na sladoled.

**KĆI:** Slastičarnicu. Stvarno?! Kakav biznis?! Zašto?!

**MAJKA:** Ma zezam te.

**KĆI:** Daj, mama, molim te, srce mi je gotovo stalo...

**MAJKA:** E, baš si naivna – evo sam se popiščila od smijeha... kak si povjerovala da ću ja u “biznis”... e, jesi smiješna...

**KĆI:** Ma to nije ni najmanje smiješno... Stvarno, što ćeš s tim novcima?

**MAJKA:** Jure je rekao: “Ja nemam djece, ali da imam, prvo bih se za njih pobrinuo.”

**KĆI:** Dobro ti je rekao. Vidiš kako je on dobar i pametan čovjek... kako pametno razmišlja.

**MAJKA:** Pa smo odlučili da manje od pola dobitka zadržimo za sebe za stan i oročenje – a pet milijuna ćemo dati tebi i tvojima pa si vi malo popravite situaciju.

**KĆI:** Mama, pa ti si najbolja mama na svijetu, najbolja.

**MAJKA:** Ali imam jedan uvjet.

**KĆI:** Kakav uvjet?

**MAJKA:** Ti znaš da ja imam šećer. Visok šećer.

**KĆI:** Da, znam.

**MAJKA:** A opet kad uđem u slastičarnicu, ne odolim a da ne pojedem sladoled – pet kuglica... ili pun tanjur kolača.

**KĆI:** Da, i što s tim?

**MAJKA:** Moj uvjet je da me više nikada, ali nikada ne vidiš u slastičarnicu. Nikada.

**KĆI:** Ako je to tvoj jedini uvjet – u redu. Znači, ovo nam je zadnji sladoled?

**MAJKA:** Zadnji... Al’ može još jedna kuglica od ananasa za kraj – za oproštaj.

**KĆI:** Može onda i meni – od ananasa nisam nikada jela.

**K R A J**

Piše &gt; Tomislav Kurelec

## Majka i dijete

S ladoled u kvartovskoj slastičarnici tradicionalno je mjesto razgovora između majke i kćeri i to se ponavlja desetljećima od prvog odlaska kćeri u vrtić (istodobno s prvim danom na poslu majke koja je netom završila studij prava). Između prizora prolaze godine u životima protagonistica, odijeljene zatamnjenjima u kojima se preko zvučnika govori o povijesti i karakteristikama sladoleda. Situacije koji se nižu predstavljaju najčešće prekretnice u životnim prilikama i razvitku osobnosti tih dviju žena, pa je tako drugi na redu prvi kćerkin dan u školi, ali i konačana spoznaja da ih je njezin otac ostavio zbog mlađe ljubavnice, pa problemi puberteta i tinejdžerskog doba, kćerkine i majčine ljubavne zavrzlake sve do majčinog odlaska u mirovinu, a potom u dom i neočekivanog preokreta na kraju.

U svojoj novoj komediji Miro Gavran se ponovo dokazuje kao pravi tvorac uspješnica preciznošću dramaturških rješenja u stvaranju tipičnih, čestih i vrlo prepoznatljivih situacija i odnosa, te životnim, a istodobno i vrlo funkcionalnim dijalogom koji iznimnom vrsnošću i sažetosti u nekoliko rečenica opisuje mijene likova i životnog okruženja, pa njegov tekst i pored prividne nepretencioznosti i usmjerenosti na zabavljanje publike pokazuje i umijeće u stvaranju kompleksnih osobnosti i autorovu sklonost da u ženskim licima pronađe veću nijansiranost u odnosu prema svijetu u kojem žive i gdje im je mahom teže no muškarcima bez kojih najčešće ne mogu čak niti onda kada im oni nanose bol ili nepravdu.

Tako osmišljen Gavranov tekst upravo u malim pomacima od tipičnih situacija, a ponekad i općih mjesta, pronalazi originalnost i razumijevanje ljudskih sudbina likova koje očito kao njihov tvorac voli čak i onda kada njihovi potezi nisu pozitivni. Uz to radi se o tekstu koji je mišljen upravo za izvođenje na sceni, a ne za čitanje, pa njegove vrijednosti mogu doći do punog izražaja tek u iznimnim glumačkim interpretacijama. Zato su izrazito uspješnosti *Sladoleda* bitno pridonijele Mladena Gavran kao majka i Ana Vilenica kao kći širokim rasponom prikazanih osjećaja, ali i pomacima koji su dolazili do granice efektne stilizacije. Ta stiliziranost je bila posebice vidljiva kod Ane Vilenice u tumačenju kćerke kao male djevojčice, a potom tinejdžerice i mlade djevojke. Vilenica nije išla za time da oponaša njihove godine, ali je neke tipične odlike ponašanja u tim razdobljima malo potencirala i time postigla iznimno komične efekte koji su zabavljali gledatelje, a da pritom nisu gurnuli u pozadinu probleme koje takvo ponašanje donosi i samoj kćerci, ali i njezinoj majci.

Mladena Gavran je humoru pridonosila kontrapunktirajući u tim prizorima dojmljivu ozbiljnost majke, izvanredno nijansirano prikazujući njenu borbu da ostane barem prividno smirena i puna razumijevanja, a da je pritom tek nekom sitnom gestom ili kratkom replikom pokazala s kojim se problemima nosi i to uglavnom potiskivanjem, a ne rješavanjem. Protjecanjem vremena kćerka u interpretaciji Ane Vilenice (koja i time dokazuje široki raspon svog glumačkog umijeća) postaje slična majci kroz potiskivanje problema i nastojanje da se to što manje vidi, dok Mladena Gavran napušta svoju glumački impresivnu suzdržanost i bravurozno pokazuje kako se majka u poznim godinama oslobađa pritiska koji su joj nametali i životni uvjeti, ali i briga za kćerku.

Gotovo identična reagiranja majke i kćeri na slične situacije potencirali su i kostimi Jasmine Pacek koja potpisuje i funkcionalnu minimalističku i gotovo prozračnu scenografiju koja uspješno stvara pomalo nostalgično okružje, a uz to je pogodna i za seljenje teatra koji

Scena iz predstave: **Sladoled**, Teatar Gavran



nema vlastitu dvoranu. Sve su haljine i majke i kćeri bile iste sive boje, a različitost dobi stvarale su različitim krojevima. To je uz sličnost majke i kćeri ukazivalo i na to da su njih dvije poput mnogih žena i da su se borile s problemima koji se s malim varijacijama često ponavljaju.

U svemu tome bile su posebne interpretacije dvije sjajne glumice koje je potpuno razigrao redatelj Boris Svrtan. On je i pored nekih vrhunskih redateljskih dometa mnogo češće u našem teatru (ponajviše u Gavelli) nastupao kao glumac, a već desetak godina (sada kao izvan-

redni profesor) predaje na Odsjeku za glumu zagrebačke Akademije dramske umjetnosti. Vjerojatno zbog svoje vezanosti za glumu Svrtan u režiji ovog komada nije išao na neke posebne redateljske efekte nego se koncentrirao na preciznost glumačkog izraza i usklađivanje dva različita glumačka temperamenta, te pronalaženje pravog ritma predstave koja je oduševila publiku u maloj dvorani Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog.

**V**  
**Суена**

**V**

---

ТЕОРИЈСКА

---

ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Пише > Николина Стјепановић

# Простор и време у драми Црнина приличи Електри Јуџина О'Нила

*Тешко да се уопште може савати на овој  
земљи! Сјава се само у њој!*

*Јуџин О'Нил*

**П**рави почетак америчке драмске књижевности долази тек са Јуџином О'Нилом. Од његове прве драме, током следеће три деценије, од 1916. до 1946. изведено је тридесет пет О'Нилових комада, не рачунајући оне први пут приказане после његове смрти, а да се и не помиње двадесетак које је сам уништио.<sup>1)</sup>

У Америци О'Нил није имао ни претходника ни узора. Комерцијално позориште у којем је његов славни отац, глумац Џејмс О'Нил готово цео живот играо грофа Монте Криста, није му могло послужити као извор инспирације. Каријера О'Нила драматичара везана је за настанак "малих позоришта" која су покушавала да

негују позориште као уметнички доживљај и експеримент, а не као популарну забаву и бизнис.<sup>2)</sup> Зато Слободан Селенић убраја О'Нила у експресионисту. Сматра да је О'Нил део експресионистичког позоришта, једне од две постојеће струје у њему, а то је субјективистичка. Поред њега су и Стриндберг, Ведекинд, Кајзер, Вине... Они су се првенствено бавили свешћу појединца и индивидуалном анализом неиспитаних и затамњених делова човекове психе. О'Нилове драме експресионистичке оријентације су: *Велики бој Браун*, *Лазар се смејао*, *Император Цонс* и многе друге које заузимају значајан део његовог опуса.<sup>3)</sup> О'Нила је открила група позоришних аматера која је у јесен 1916. отворила прву сезону свог малог позоришта у Њујорку. На њиховом програму била је његова једночинка *Пушовање у Кардиф*. То

2) *Повјести свјетске књижевности*, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976, стр. 388.

3) Слободан Селенић, *Драмски љавци XX века*, Факултет драмских уметности, Београд 2002, стр. 96–101.

1) Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 9.

је био почетак плодне сарадње између све славнијег О'Нила и тог позоришта, која је потрајала скоро десет година. Дела његовог зрелог периода изводила су се у њујоршком позоришту које је најчешће организовало и извођења његових дела у Европи.

Осећај за трагично О'Нил није нашао само међу својим претходницима, у Ибзену, Стриндбергу, Шекспиру, грчкој трагедији, Ничеу и Фројду, него најпре у осећају припадности породици “црних Ираца”, алкохоличара и самоубица, у осећају да је попут њих рођен као несрећник и осуђен на трагичну судбину. Све су његове драме, у основи, аутобиографског карактера, а најчешће обрађују проблем породице и осећај изопштености из друштва.<sup>4)</sup>

За свој први целовечерњи комад, *Иза видика*, добија Пулицерову награду и тиме постаје други драмски писац који је стекао то признање. Већ следеће године поново добија Пулицерову награду за *Ану Кристи*, комад од кога ће се сместа направити неми филм да би се, коју годину касније, снимии и звучни, са Гретом Гарбо. О'Нил 1929. године за *Чудну међуиру* добија и трећу Пулицерову награду. Исте године жени се по трећи пут, одлази у Париз и тамо пише, дорађује, прерађује, као ниједан комад до тада, и остварује (1931) свој најамбициознији пројекат: на митским основама израста О'Нилова сценска трилогија *Црнина џрилици Елекџири*, зачета још 1926. његовом забелешком:

“Модерна психолошка драма која би као своју основну тему имала неки од старих, легендарних заплета грчке трагедије – причу о Електри? – о Медеји?... Је ли могуће уткати нешто што би данас понајвише одговарало грчком схватању судбине у такав један комад, који би данашња интелигентна публика, необузета вером у богове и натприродну одмазду, могла да прихвати, и који би могао да је узбуди?”<sup>5)</sup>

4) *Повјесии свјетске књижевности*, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976, стр. 389–390.

5) Јуџин О'Нил, *Црнина џрилици Елекџири*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 11.

Ретко кад су позоришни стручњаци били тако једногласни у потврдном одговору на питања која је О'Нил постављао самом себи, као после премијере *Елекџири*. Неподјелено је уверење да је тај О'Нилов монументални драматуршки подухват, најчешће превођен и најчешће штампан од свих његових комада тих година, пресудно имресионирао и нобеловски жири.

Већ и самим седмочасовним (са паузама) форматом овог свог дела, О'Нил је нарушио позоришну конвенцију и приближио се античком театру који га је инспирисао. Примакао му се и временски, таман колико је, пре свега за његову публику, требало: до краја америчког грађанског рата. Пришао му је и по социјалној вертикали, одабравши, за свој пандан куће Артрида, аристократску изоловану породицу Манонових. Електри је ту Лавинија, Клитемнестра је Кристина, Агамемнон је Езра, Орест је Орин, а Егист је Адам. Маноновии су оличење англо-протестантске, пуританске, управљачке породице, која претендује на то да инкарнира свест нације. То је, по О'Нилу, “нација којој је све дато, али која није нашла своје корене”. Тај слој, бар у обличју Манонових, већ плаћа своју моћ, сразмерну акумулираној похлепи тек два-три поколења, тражећи излаз “тамо преко”, у бекству од самог себе, у жељи за сопственом пропашћу, у носталгији за родним ништавилом, у опсесији смрћу. Као и сам О'Нил, Маноновии, пред крај, бивају помало заљубљени у смрт, њиховии поступци све се више своде на покушаје да се нађе одговор на питање “како умрети”. Док се у античком прототипу судбина згушњава у тренутке доношења битних, надљудских одлука, код О'Нила је судбина дифузна, као магла у којој се одлуке расплињују, или као атипична, класно наследна болест духа. Очајнички покушавајући да прекину наслеђени живии ланац мржње, борећи се са својом прошлостћу, батргајући се у њој као у живом песку, Маноновии само све дубље, све беспомоћније тону у њу. Тај однос према прошлости отелотворен је у замућеним и извитопереним везама са родитељима, а онда и у сталној претњи мртвих да



ће се вратити како би вечно прогањали живе. У Лавинији се преламају и судбине свих њених ближњих, и оних којих више нема, и оних којих, њеном последњом вољом, никада неће бити. Она сама себи пресуђује и тиме се издиже до јунаштва, до својевољног безизлаза достојног такве хероине.<sup>6)</sup> Катастрофа на крају комада добија коначност и величину које захтева права трагедија.

О'Нил остаје јединствен по свом истрајном и готово искључивом покушају да обради модерни живот, а да у исти мах постигне ефекат класичне трагедије. Трагајући за тим, он је све више и више избегавао, као да је сматрао безначајном и неприменљивом, критику модерних социјалних и политичких услова, или карактеристичне црте савременог понашања. Сигурно је да ниједан други значајни драмски писац није толико истрајао у уверењу да, ако драма треба да достигне савршенство, она мора да обрађује човеков однос према силама које су изван њега. Тиме он уноси нови облик и нову тему у америчку књижевност.<sup>7)</sup>

После *Елекџри* и добијања Нобелове награде (1936), О'Нил се, све болеснији, на сцени скоро и не оглашава новим комадима више од једне деценије. Парадоксално, његова каријера тек његовом смрћу добија нови замах.<sup>8)</sup> Тај неуједначени писац који је написао више неуспелих него успешних комада и упркос томе био је најснажнија и најутицајнија личност америчког позоришта XX века.<sup>9)</sup>

*Црнина њриличи Елекџри* је трилогија. Први део зове се *Повраџак* и састоји се од четири чина. Други део су *Пројоњени*, комад у пет чинова. И последњи,

6) Јуџин О'Нил, *Црнина њриличи Елекџри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 10–12. (провлачи се кроз цео пасус)

7) *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига 2, ОБОД – Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962, стр. 1040–1041.

8) Јуџин О'Нил, *Црнина њриличи Елекџри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 13–14.

9) *Повјест свјетске књижевности*, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976, стр. 391.

трећи део, *Ојсегнуџи*, као и први део има четири чина. Општа сцена трилогије је кућа Манонових коју видимо испред и изнутра. Једини пут када се мења место је кад Кристина одлази ког Адама Бранта да га упозори и ту га, на истом месту, убрзо убијају Орин и Лавинија. То ће бити посебно интересантно за овај рад у ком ћемо се бавити анализом простора и времена у истоименој драми. Догађаји описани у ова три дела одвијају се у пролеће или лето године 1865–1866.

## ПРОСТОР

Постоје три основна типа просторних релација које се могу семантички испитивати:

- Сценски простор (радња која је видљива публици)
- Простор радње (делови радње који нису приказани на сцени)
- Простор драме (у себи садржи простор радње и простор драме, најшира типографска одређења у којима се не догађа радња, али о којима се говори)
- Простор фикције (простор који је плод маште ликова)

Наравно, интересантно је утврдити и везу између простора и догађаја који се ту збивају.<sup>10)</sup>

## ВРЕМЕ

Категорије времена у драми су одређене аналогно категоријама простора:

- Примарно време
- Секундарно фикционално време
- Терцијарно фикционално време<sup>11)</sup>

Ради боље прегледности драму ћемо анализирати по поглављима њене трилогије.

10) Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Појовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, стр. 17.

11) Исто, стр. 38.

## ПОВРАТАК

Сценски простор првог чина *Повраћка* је простор испред куће Манонових, породице којом се бави ова драма. Простор је детаљно описан и такав опис можда више припада роману као жанру, него драми и дидаскалијама.

“Напред је стаза која од улице, кроз две капије, води до куће. Иза стазе се сценом простире бели трем у стилу грчког храма, са шест стубова. Велик бор је на травњаку уза стазу, испред десног угла куће. Његово стабло, као неки црни стуб, одудара од белих стубова на трему. Уз ивицу стазе је повећи бокор јоргована и јасмина. Клупа је на трави, испред тог жбуна, који делимично заклања оне који на њој седе од погледа са трема.”<sup>12)</sup>

Као што је детаљно описан простор, једнако детаљно је дефинисано и време. Примарно време је касно поподне априла 1865. године.

“Поподне се ближи крају; блага светлост сунца на заласку непосредно обасјава фасаду зграде, треперећи као светлуцава магла по белом трему и сивом каменом зиду иза њега, и појачавајући белину стубова, суморно сивило зида, зеленило отворених прозорских капака, зеленило травњака и жбуна, црnilо и зеленило бора. Бели стубови бацају црне сенке, налик на шипке, на сиви зид иза њих. Блештави одсјаји сунца са прозора у приземљу делују одбојно, непријатељски.”<sup>13)</sup>

Простор радње и секундарно време су много компликованији. Ликови у првом чину често евоцирају усмене из прошлости, да би њим појаснили садашњост и боље упознали гледаоце са стањем и ликовима. Такав поступак ће Јуцин О’Нил користити и у осталим чиновима драме. Као простор радње спомиње се кућа Питера и Хејзел, пријатеља Лавиније и Орина Манона.

12) Јуцин О’Нил, *Црнина ирилици Елекџри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 7.

13) Исто, стр. 7.

Али на крају ће се испоставити да се у њиховој кући није одвијала радња, већ да је тај простор употребљен само као алиби, оправдање Лавинијиног одсуства од куће. Прави простор радње био је Њујорк, где живи Лавинијин деда, отац њене мајке Кристине Манон. Што је још битније, тамо се Кристина састајала са својим љубавником Адамом Брантом, а то је Лавинија открила пративши је у Њујорк. Самим тим се одлазак у Њујорк посматра као секундарно фикционално време. Простор радње враћа нас још дубље у прошлост, у време Давида Манона, који је побегао са неговатељицом Мари Брантон, у коју су и остали чланови породице Манон били заљубљени, те је након тога постао отпадник кога се породица одрекла. Иако се та радња одигравала у истој кући коју можемо да видимо на сцени, самим тим што се не одиграва пред очима публике она припада простору радње и секундарном фикционалном времену. У првом чину спомиње се још један простор радње, а то је Лавинијина и Адамова шетња по месечини, која продубљује раздор између мајке и кћери, јер воле истог мушкарца, сина Давида Манона. Разговором о шетњи открива се да је Адам Брант и Кристине и Лавинији говорио о једном простору фикције, острвима у Јужном мору (која ће током драме прерасти у простор радње). Он даје опис Благословеног Острвља које се може посматрати и као утопија, место где се може живети срећно, далеко од места где сада живе.

“Тамо се заборављају сви прљави људски снови о богаћењу и моћи!”<sup>14)</sup>

Пошто је за ликове у садашњости битна прошлост, често се спомињу догађаји из прошлости који су утицали да ситуација буде таква какву гледалац затиче. Прво мајчини одласци у Њујорк утичу да Лавинија посумња у њену верност. Онда Лавинијин одлазак у Њујорк утиче да се разоткрије једна мрачна породична тајна и мајчино неверство. Прича о неговатељици

14) Јуцин О’Нил, *Црнина ирилици Елекџри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 27.

разоткрива мотиве Адамове мржње и појашњава његову потребу за осветом. Поред ове осе сукцесивности, постоји и оса симултаности, која настаје преношењем информација о догађајима који се одигравају истовремено као и догађаји на сцени.<sup>15)</sup> Док се све ово догађа у кући Манонових, државу још увек потреса грађански рат у ком се боре Езра и Орин Манон. Док Лавинија разговара са Сетом, потом са Питером и Хејзел, Кристина шета баштом. А док су Лавинија и Адам испред куће на степеницама, Кристина се одмара у кући.

У другом чину је сценски простор радње соба Езре Манона која је описана прилично импозантно, а по Кристининим речима је то плеснива соба у којој се она не осећа пријатно. У соби прво разговарају мајка и кћи док их са зида посматра очев портрет од ког Крестину подилази језа. Соба је, наравно, описана *ониловски*, до у детаље, као што је и време јасно дефинисано – сумрак.

“Напољу сунце почиње да залази; његови зраци пуне собу златастом маглом. Током радње они бивају још јачи, а онда постају гримизни, да би на крају суморно потамнели.”<sup>16)</sup>

У радној соби прво разговарају мајка и кћерка, а потом мајка и њен љубавник, Кристина и Адам. Као простор радње опет се јавља Њујорк, када Лавинија описује како је пратила мајку и прислушкивала њу и Адама док су били у изнајмљеном стану. А као простор фикције опет се јављају острва у Јужном мору, пловидба све до Кине, где желе да оду Адам и Кристина на свој медени месец. Говори се и о битним догађајима из прошлости који утичу на садашњост (оса сукцесивности). Кристина говори о свом браку са Езром, после чега сазнајемо зашто је приврженија Орину него Лавинији. Откривамо гађење које осећа према мужу и

15) Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Сшерције Појовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, стр. 43

16) Јуцин О’Нил, *Црнина ирлици Елекџири*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 31–32.

постаје нам јасније зашто се бацила у наручје другом човеку. Адам и Кристина се присећају свог познанства, што је довело до настанка романсе између њих двоје. Оса симултаности је врло једноставна у овом чину. Док Лавинија и Кристина причају у радној соби, Адам чека испред куће. А док Адам и Кристина причају у радној соби, Лавинија одлази на трг да чује да ли има нових вести са ратишта. Као истовремени догађаји могли би се посматрати пуцњи са тврђаве и разговор Адама и Крестине. Пуцњи симболишу повратак војника из рата. Самим тим може се рећи да, док Кристина прича са љубавником, муж јој се враћа из рата.

Сценски простор трећег чина је повратак на простор из првог чина, испред куће Манонових. Примарно време је девет сати увече, недељу дана након догађаја из другог чина. Простор радње уводи нас у историјски контекст, боји драму реалном бојом која нас још више увлачи у читаву причу. Говори се о томе да се Ли предао, да је убијен председник на самом крају рата, да се расформиравају бригаде и како је отац сигурно већ на путу кући пошто је воз стигао. Свакако да, поред ових простора радње, постоје и простори радње из даље прошлости породице Манон, због саме идеје зле коби за О’Нила је било значајно стално враћање на прошлост. Езра прича Крестини о њиховом лошем браку, сећа се како су се упознали, како је било у почетку, а како су мучне биле потом све године у браку. Он је вољан да то промене, спреман да покушају поново, док Кристина ни с муком не успева да сакрије гађење које осећа према њему. Тада се спомиње и простор фикције, острво за спас брака.

“Шта мислиш да оставимо децу и пођемо на пут – далеко преко мора – да нађемо неко острво, па да неко време будемо сами. Променио сам се, Кристина, видећеш. Сит сам смрти! Хоћу да живим! Можда ћеш још и да ме заволиш!”<sup>17)</sup>

17) Јуцин О’Нил, *Црнина ирлици Елекџири*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 60.

Док Кристина и Лавинија причају испред куће, војска пристиже возом (оса симултаности). Сви војници су добили одсуство, те отац касни у доласку кући (оса сукцесивности). Као последица тога што су отац и сестра послали Орина у рат, он је рањен. Пошто је рањен у борби, он не пише писма кући (оса сукцесивности). Кристина их криви за то, њена брига није била узалудна и сада са стрепњом очекује сина из рата.

У четвртој чину простор радње је спаваћа соба Езре Манона. Близу је зора (примарно време). Простор радње је вођење љубави супружника у већ споменутој спаваћој соби. Сцена је набијена и брза. Она устаје из кревета, муж опет покушава да искрено разговара са њом. Њој је доста свега, признаје му превару. Езра доживљава срчани удар и она му, уместо лека, даје отров како не би постојала сумња у њену жељу да га убије. Сцена се завршава тако што онесвешћена Кристина лежи на поду, мртав Езра у кревету, Лавинија проналази кутијицу са отровом и зна да је мајка очев убица, баш као што је и отац тога био свестан у последњим моментима свога живота.

## ПРОГОЊЕНИ

Сценски простор првог чина *Пројоњених* је поновљен простор првог и трећег чина *Поврајка* – испред куће Манонових. Примарно време које кореспондира са сценским простором је ноћ пуна месечине, два дана након убиства Езре Манона. Простор радње је станица на коју је отишла Лавинија са Питером да сачека Орина. Кристина је остала да га чека код куће зато што су људи долазили да виде покојника. То можемо одредити као осе симултаности – Кристина је у кући са гостима, док је за то време Лавинија са Питером на станици. Простор радње је и унутрашњост куће која се помиње више пута. Кристина се жали како су гости пиљили у њу и у мртваца, те је морала да изађе из куће. Хејзел говори Кристини да ју је тражила свуда по кући. Кристина и Хејзел се заједно враћају у кућу да чекају Орина, јер Кристина не жели да се понови сце-

на Езриног повратка. Таман када њих две уђу у кућу, на сцену ступају Орин, Лавинија и Питер. Орин је разочаран што га мајка није сачекала испред куће. После сусрета мајке и сина, Орин, ког је рат променио, као што је укућане променила читава ситуација, присећа се рата који се може посматрати као простор радње и секундарно фикционално време. Сви улазе у простор радње, кућу, само Лавинија и Кристина остају на сцени и тада се њихов сукоб још више заоштрава. Из куће се зачује Оринов повик и онда мајка такође мења сценски простор за простор радње. Истакнута оса сукцесивности је Лавинијина одлука да после очеве смрти више не говори. То мајку страшно плаши. Али по Ориновом повратку Лавинија почиње да прича да би брата окренула против мајке.

Други чин се одиграва у дневној соби куће Манонових. По О'Ниловом обичају сценски простор је описан детаљно.

“... то је ентеријер компонован у оштрим, правим линијама, с гломазним детаљима. Зидови су једнобојне, окречене површине. Соба делује хладно, одбојно; атмосфера је неугодна, натегнуто достојанствена. Намештај је распоређен с крајњом прецизношћу. Напред лево су врата која воде у трпезарију. Даље лево је и конзола са столицом, и писаћи сточић, такође са столицом. Позади су, у средини, врата која воде у главни хол са степеништем. Десно је камин са димњаком од црног мермера, са по једним прозором на обе стране. Портрети предака висе на зидовима. Иза камина је, десно, некакав намргођен свештеник из времена кад су још спаљивали вештице. Између камина и просценијума је други деда Езре Манона, у униформи официра Вашингтонове војске. Изнад камина је портрет Езриног оца, Ејџија Манона, насликан кад је имао шездесет година. Изузимајући разлику у годинама, његов лик изгледа управо као Езрин на слици у радној соби.”<sup>18)</sup>

18) Јуџин О'Нил, *Црнина и трилици Електири*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 85.

Други чин почиње чим је завршен први. Чак оно што је било секундарно време постаје примарно тако што се понавља Оринова реченица “Мајко, где си?”. Најбитнији простор радње у овом чину је Езрина радна соба у којој се налази његов леш. Док Орин, Хејзел, Питер и Кристина причају у дневној соби, Лавинија је у радној соби и два пута се појављује као опомена да се не заборави на тако битан простор радње, позивајући Орина да и сам дође и види мртвог оца (оса симултаности). Као простор радње и секундарно фикционално време спомиње се станица, када је Орин одлазио у рат, а Хејзел га испраћала и махала му марамicom. Потом прелази на сам рат и како је тамо страшно. Када гости оду, Орин и Кристина остају сами у дневном боравку. Кристина, у страху да Лавинија не окрене си на против ње, евоцира успомене на његово детињство (секундарно фикционално време). Потом му прича читаву причу, за које злочине је Лавинија оптужује, покушавајући све да окрене у своју корист. Тада Лавинија долази по Орина, јер крајње је време да види оца. Орин из сценског простора прелази у простор радње, док мајка и кћерка остају у дневној соби (оса симултаности). У овом чину спомиње се и простор фикције. Као и други мушкарци ове драме и Орин прича својој мајци о острвима у Јужном мору, где њих двоје треба да оду, а Вини треба да остане код куће. Идеја утопије се кроз целу драму провлачи кроз та Блажена Острва у Јужним морима.

Сценски простор трећег чина је радна соба Езре Манона, а примарно време је само неколико тренутака након завршетка претходног чина. Прво Орин стоји сам уз оца да би му се убрзо придружила и Лавинија. Кристина ће се прво јављати из простора радње, лупајући на врата која је Лавинија закључала да би могла на миру да разговара са братом (оса симултаности). Простор радње и у овом чину је рат, када Орин прича какав је отац био у рату, као и свој подвиг који је више био лудост него храброст. Та његова лудост је последица мајчиног занемаривања, само два писма му

је послала за шест месеци. А њен немар је последица заљубљености у Адама (оса сукцесивности). Лавинија успева аргументима да придобије Орина, а и Кристина се сама одаје када се нађе са њима у просторији, тако да се мења и простор фикције за Орина. Мајка за њега више није острво сигурности, блаженства, већ његово изгубљено острво.

Сценски простор је интересантан у четвртном чину. То је лука у Источном Бостону, где до пола сцене видимо брод Адама Бранта, крму великог трговачког једрењака, а од пола видимо кабину истог брода. Примарно време је ноћ, два дана после трећег чина, а сутрадан по погребу Езре Манона. На почетку чина Адам прича са морнаром-певачем, где се као простор радње спомињу учестале пљачке бродова у луци. Та прича је веома важна зато што ће Вини и Орин, када убију Адама, оставити све као да су били пљачкаши, таква вест ће бити и у новинама, тако да они никада неће одговорати пред законом за Адамово убиство (оса сукцесивности). Као простор радње спомиње се и Блекриц. То није прави простор радње зато што нико од ликова не одлази тамо, Блекриц је био само параван Орину и Вини да би могли да прате мајку у Бостон, а да она ништа не посумња. Да су они заиста отишли у Блекриц, њихов одлазак тамо и Кристинин одлазак у Бостон који пратимо, биле би осе симултаности. Осе симултаности су интересантне у овом чину. Док Адам и Кристина причају у кабинџ, Орин и Вини се прикрадају палубом. Док Брант испраћа Крџистину, Орин и Вини улазе у кабину да сачекају Бранта. Орин убија Бранта чим овај уђе у кабину. Док Орин обија ладице и краде ствари да би убиство оправдао пљачком, Вини прича са мртвим Брантом. У овој сцени, поприлично испреплетаној сценским просторима и просторима радње, постоји и простор фикције. Сада је Кристина та која предлаже Адаму да беже. Моли га да оду на Далеки исток, на Благословено Острво. Тиме она издаје свог сина и олакшава му да убије човека који је у мајчином срцу заузео његово место.

Сценски простор петог чина је и најчешћи сценски простор ове драме – испред куће Манонових. Примарно време је следећа ноћ у односу на четврти чин. Кристина седи сама испред куће. Долази Хејзел коју Кристина моли да преспава код ње, јер се Орин и Вини још нису вратили из Блекрица. Таман када Хејзел прелази из сценског простора у простор радње, одлазећи кући да се јави мајци, на капији сусреће Вини и Орина. Догађај на капији је такође простор радње, зато што се не зна о чему они причају. Главни актер је заправо Кристина која посматра њихов разговор, али не чује. Када се све троје, Орин, Вини и Кристина, нађу у сценском простору, деца је обавештавају да су убили њеног љубавника. Орин поклекне, па је теши, говори јој да она није крива и опет спомиње простор фикције, острва у Јужном мору, где ће њих двоје отићи сами и опет ће све бити као пре. Лавинија тера Орина у кућу (тада он прелази у простор радње). Након сукоба између мајке и кћерке, мајка утрчава у кућу (и она прелази у простор радње). Простор радње је радна соба Езре Манона из које се зачује пуцањ. Орин се враћа у сценски простор и говори Вини да се мама убила. Плачући утрчава у кућу, док Лавинија остаје испред куће и обавештава баштована Сета да се мајка убила и да треба позвати доктора (оса симултаности).

## ОПСЕДНУТИ

Трећи део је временски удаљен од претходна два. Временска удаљеност је тачно дефинисана, годину дана након дешавања из прва два дела драме, што се види и по изгледу куће, а и опклада коју организује Сет јасан је показатељ да нико већ дуже време ту не живи (оса сукцесивности). Примарно време је ведро летње вече.

“Сунце тек што је зашло, али његови одсјаји с неба још преплављују гримизном светлошћу бели трем, сличан храму. Стубови бацају црне сенке, налик на решетке, на зид иза њих. Сви прозорски капци су затво-

рени, а главни улаз преклопљен дашчаним крилима, тако да се види да је кућа ненастањена.”<sup>19)</sup>

Сценски простор је простор испред куће Манонових. У овом чину опет постоји прелазак из једног сценског простора у други унутар једног чина (друга сцена). Прво је Сет са пријатељима испред куће. Један човек (Смоле) за опкладу улази у кућу (оса симултаности – док су остали испред куће, један је у кући и тада је кућа простор радње). Потом долазе Хејзел и Питер испред куће, Сетови пријатељи одлазе. Када Сет, Питер и Хејзел прелазе из сценског простора у простор радње (у кућу), на сцену ступају Вини и Орин. Тек када Вини и Орин уђу у кућу, кућа постаје сценски простор (друга сцена). Док су Питер и Хејзел још испред куће, они верују да су Вини и Орин у Њујорку (простор радње, оса симултаности), и не слутећи да ће они сваког часа стићи и да то није стварни простор радње. Као простор радње спомиње се и Кина, место на ком су били брат и сестра Манон током свог једногодишњег путовања. Као простор фикције би се на неки начин могла посматрати кућа Манонових. Пошто градом колају разне приче о духовима који опседају кућу, Сет и пријатељи је поистовећују са гробљем. Тако да је кућа у фикционалном смислу гробница, како је и називају више пута у драми (Кристина, Орин...). У првом чину трећег дела може се рећи да постоји терцијарно фикционално време ове драме, време када је подигнута кућа Манонових.

“Нисам ја луд! Само, да зао дух постоји – постоји! Лепо осећам како се усред бела дана мува по кући, звера унаоколо... ко да нешто трули у зидовима!... Зло је овладало овом кућом чим је подигнута онако на брзину – и отад је само бивало све веће.”<sup>20)</sup>

Сценски простор друге сцене првог чина је дневна соба. Време се одмах надовезује на прву сцену првог

19) Јуџин О’Нил, *Црнина и трилични Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 135.

20) Исто, стр. 142.

чина. Простор радње је хол у ком се налази Орин када га Вини дозива и наређује му да уђе у дневни боравак. Орин се није још опоравио од свега што се догодило и даље живи у страху, док се Вини потпуно претворила у мајку. Орин јој чак каже да верује да је она преузела мајчину душу, украла јој боје. Када је Питер угледа у дневном боравку, прво помисли да је видео духа мртве Кристине, али брзо се привикне на новонасталу ситуацију и Вини му је чак привлачнија него што је била раније. Док су Вини и Орин у сценском простору, Питер и Хејзел су у кухињи (простор радње), припремају кућу за њихов долазак (оса симултаности). Када Питер прелази у сценски простор, Орин одлази, придружујући се Хејзел у простору радње (оса симултаности). Интересантно је да су острва којима су се сви надали као бегу од свакодневног живота, Орин и Вини посетили. На тај начин острва престају да буду простор фикције и постају простор радње. Но, када Вини говори Питеру о острвима, на која ће њих двоје побећи да живе и да се венчају, она се опет претапају у простор фикције.

Други чин је месец дана удаљен од првог чина и примарно време је вече. Сценски простор је радна соба Езре Манона у којој седи Орин, пише и разговара са очевим портретом. Вини је у простору радње, када стоји испред врата радне собе, куца и моли Орина да јој отвори. Она је у паници јер се он закључао. Вини живи у константном страху да Орин нешто не исприча о њиховим злочинима, ни минута га не оставља самог. Орин је верен са Хејзел, као и Вини са Питером, али због страха од Ориновог лудила и гриже савести, Вини га не оставља насамо ни са вереницом. Орин и Вини се кроз разговор враћају на места која су посетили током путовања (простор радње, секундарно фикционално време). Орин је криви што је била са другим мушкарцима, посесивност коју је некада гајио за мајку сада је прешла на сестру. Брат жели да се свети сестри због њене жеље да после свих злочина настави нормалан живот. Орин пише историју о свим злочинима Маноних (терцијарно фикционално време) желећи да се

сазна за њихов грех и да тек после тога могу нормално да живе. Вини се грози и саме помисли на то. Орин коначно назива ствари правим именом:

“Зар не видиш да сам сад на очевом месту, и да си ти – мајка? То је та наша наслеђена коб коју нисам смео да предскажем! Ја сам Манон за ког си окована!”<sup>21)</sup>

После кратког другог чина следи трећи чин који се одмах надовезује на други. Опет имамо ту игру да Лавинија, која је у другом чину истрчала из радне собе и тиме прешла у простор радње, трећи чин започиње у дневном боравку који од простора радње из другог чина постаје сценски простор. О’Нил се вешто поиграва са сценским простором и простором радње. У овој сцени постоји много оса симултаности. Док је Лавинија у дневном боравку, долазе Хејзел и Питер, чује се звоно на вратима (простор радње). Док су Орин и Хејзел у дневном боравку, Вини решава проблеме са слушкињом у подруму (у простору радње), а Питер је отишао до Већнице (такође простор радње). Хејзел чека у дневном боравку да Орин донесе коверту из радне собе у којој се налази писана историја греха његове породице (радна соба је простор радње). Потом Хејзел одлази у простор радње (свој кући), а Вини и Орин остају сами у сценском простору. Питер долази баш када Орин одлази у радну собу да се убије. Док су Питер и Вини у дневном боравку, Орин је у радној соби, простору радње, када се из ње зачује пуцањ. Вини остаје сама у сценском простору док Питер одлази у простор радње да види шта се догодило Орину. Због ових оса симултаности видимо како се драма убрзава и како се набија напетост. То је прави моменат последње напетости, по Фрајтагу, где се од кулминације ствари одвијају све брже и брже, док не дође до потпуног разрешења, а то је четврти чин *Ойседгнутих*.

Примарно време четвртог чина је касно поподне три дана након Оринове сахране. Драма завршава та-

21) Јуџин О’Нил, *Црнина ирилички Електери*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 164.

мо где је и почела – испред куће Манонових (сценски простор). Осе симултаности су моменти када одлази Сет, а долази Хејзел и када се Хејзел скрива да је не види Питер који долази. Простор радње је кућа Питера и Хејзел, где се Питер посвађао са мајком због Вини и преселио у хотел. Острва опет постају простор фикције. Утопија постаје излаз, али не као спас него као оправдање, место греха. Када Вини схвати колико лоше утиче на Питера и да се то неће променити, већ само може постати горе, она прича о својим сексуалним ескападама са домороцима на путовању. Она тиме заувек тера Питера од себе, јер све је мања важно од жеље да се породични грех сакрије. Вини остаје сама. Као прави Манон сакрила је породичне тајне и на самом крају прелази у простор радње, у кућу где се жива сахрањује.

“Не бој се. Не идем ја маминим и Ориновим путем. Тако се избегава казна. А нико није остао да ме казни. Последња сам од Манонових. Морам сама себе да казим! Живот са мртвима, овде, гора је казна него смрт или робија! Никуда нећу излазити, нити ћу иког да видим! Даћу да се закуцају прозорски капци, да никад више сунце не продре унутра. Живећу с мртвима сама, чуваћу њихове тајне, а они нек ме прогоне док се проклетство не окаје и док се последњем Манону не допусти да умре!”<sup>22)</sup>

Иако је драма *Црнина њриличи Елекџри* стварана по угледу на античке узоре (*Елекџра* Есхила, Софокла и Еурипида), без обзира на све очигледне утицаје које је претрпела, не може да јој се порекне оригиналност. О’Нил је дао потпуно нови изглед добро познатом миту. Свестан времена у ком живи и ствара он није робовао старим законима и баш зато је интересантан за анализе оваквог типа. О’Нил одступа од три јединства али се и поиграва са њима, везујући битне догађаје у исти дан и смештајући кључне моменте у кућу Мано-

нових. Код њега је јединство времена само јединство логичног следа у логичном временском размаку. Ако нема протока времена јасно је наглашено да се сцене надовезују, а ако постоји дужи временски размак између сцена то је јасно наглашено спољним ефектима и променама у самим ликовима. Јединство места скоро да прераста у симбол, кућа Манонових као да се откида од простора и постаје лик сам за себе. Она је симбол греха, гробља и смрти. Постаје чудовиште које ће прогутати и последњег Манона. Оваквим поигравањима временом и простором О’Нил оправдава своје место у самом врху драмских писаца, као и Нобелову награду којом је овенчана ова драма.

## ЛИТЕРАТУРА

- Јуџин О’Нил, *Црнина њриличи Елекџри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984.
- Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Појовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004.
- Слободан Селенић, *Драмски њравци XX века*, Факултет драмских уметности, Београд 2002.
- *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига 2, ОБОД – Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње 1962.
- *Повјесни свјетске књижевности*, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976.

22) Јуџин О’Нил, *Црнина њриличи Елекџри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 188.



Пише > Јелица Стевановић

# Епске структуре и простор у Настасијевићевој драми Код вечите славине

Наш велики књижевник Момчило Настасијевић ствара у периоду између два рата. То је време “опште уметничке обнове” али, како наводи Мирјана Миочиновић, “Стварању мита међуратне књижевности најмање су допринели драмски писци”<sup>1)</sup>. Док у Европи позориште одјекује експериментима сваке врсте, код нас се игра, а и пише, још увек доста конзервативно; реализам, трагање за социјалним истинама и класична форма и даље владају нашем сценом. Сам Настасијевић о томе размишља у свом есеју *Драмско стваралаштво и позориште код нас*: “Цела наша прошлост открива смисао једне величанствене драматичности; у духовном склопу нашег човека има нечег преваходно драматичног; што свој пуни израз налази не у ширини излива већ у муњевитости потеза; (...); – па ипак драма као уметнички облик није самородан нашем тлу...” Могуће разлоге за ову појаву он налази у снажном хришћанству и склоности ка литургијском, историјским приликама рушења државе и материјал-

не културе; “Или што је живот, драматичан по себи, и као у недостатку мира, нашао себи пуну равнотежу у ширинама епских певања и казивања? Или, можда, што је оно битно у нама, судбином уткано у природу, и после свих трагичности, почело тек дозревати до неопходности израза?”<sup>2)</sup>

Било како било, *Код вечитије Славине*, једно од највреднијих драмских дела насталих у периоду између два рата, написао је Настасијевић, иако је био првенствено песник, потом приповедач, есејиста... И, док је о Настасијевићу-песнику пуно писано, чини се да његово драмско стваралаштво (обимом невелико али значајно), није довољно теоријски осветљено, као што није често ни на позорници. Неславна историја комада *Код вечитије Славине* (драма није објављена за живота аутора, један је од ретких савремених домаћих текстова које у овом периоду Народно позориште није ставило на свој репертоар<sup>3)</sup>, а до данас је изведена свега неколико пута; недавна премијера Народног позо-

1) Мирјана Миочиновић, *Предговор збирци Драма између два рата*, библиограф. Српска књижевност, Нолит, Београд 1987, стр. 5; по избору проф. Миочиновић у збирци је објављено свега пет драма, од којих две Настасијевићеве.

2) Момчило Настасијевић, *Сабрана дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Пејковића*, Књига четврта, *Есеји, белешке, мисли, Дечје Новине/Српска књижевна задруга*, 1991, стр. 106.

3) О овоме више у поменутом *Предговору* Мирјане Миочиновић.

ришта уједно је и београдска праизведба<sup>4)</sup>) последица је чињенице да је *Славина* необична, карактеристична и јединствена по много чему.

Међутим, управо због своје оригиналности, комад је у више наврата био тема разноврсних теоријских разматрања. Нарочита пажња посвећена је концепту драмског времена који је у овом делу сасвим атипичан; анализу тог сегмента врло детаљно је начинио Милан Буњевац<sup>5)</sup>, па овом приликом његов посао неће бити поновљен. Намера ове студије је да осветли друге аспекте комада који су такође необични и заслужују посебну анализу, а који су у директној вези са поменутиим хронолошким концептом драме – просторни оквир и епске структуре овог дела.

Покушајмо пре тога да исправимо једну малу недоследност: у свим досад објављеним издањима наслов ове драме написан је *Код “Вечитије славине”* (тако стоји и у све три штампане верзије овог текста у књизи *Драме* у Сабраним делима овог аутора<sup>6)</sup>, те је сва прилика да је тако и у рукописима). Међутим, Настасијевић већ у уводној дидаскалији Пролога наводи да се над улазом у крчму називу трагови натписа “Код вечите Славине” (такође у све три верзије). Дакле, то је пун назив кафане, а не “Вечита славина”, те би у том случају и наслов комада требало писати или курзивом *Код вечитије Славине*, или под знацима навода али све три речи (остаје нејасно зашто је “Славина” писана великим словом, да ли зато што касније, ради економичности, писац крчму увек помиње само као “Славину”, или је то можда штампарска грешка). Било како било, у овом тексту ће се третирати као да је наслов комада – пун назив кафане. Из практичних разлога, име кафане биће писано у наводницима, а наслов комада курзивом.

4) Редитељ Милан Нешковић, премијера 16. априла 2014. на Сцени “Раша Плаовић”.

5) Милан Буњевац, *Време у драми*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1980.

6) *Сабрана дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Пејковића*, Књига друга, *Драме*, Дечје Новине/Српска књижевна задруга, 1991, стр. 208, 569, 606.

## ЕПСКЕ СТРУКТУРЕ

Настасијевић је у почетку као поднаслов комада ставио “драмска хроника”, а онда од њега одустао, вероватно схвативши колико она (иако заиста јесте и “драма” и “хроника”) уједно и одступа од ова два термина. Прво што би се од хронике очекивало јесте – да нам исприча неки догађај хронолошким редом. А баш тога код Настасијевића нема. Он своју драму дели у пет тј. седам јединица: Пролог, I чин, II чин, III (састављен од три слике) и Епилог. Иако по структури подсећа на класичан образац, о јединству времена и простора овде нема ни говора. Пролог и Епилог су, у ствари, једна временско-просторна целина усред које нам писац необичним флеш бековима саопштава шта се десило пре четрдесет година (I и II чин), односно пре шездесет пет година (III чин). Цео систем је инверзиран, иде се од последица ка узроку, све дубље и дубље, и на тај начин потенцира се принцип каузалности који је у овој драми од пресудног значаја.

## Монтажа времена, наслов, *dramatis personae*, пролог и епилог

Већ је сам принцип монтаже који Настасијевић користи у композицији времена у драми својеврсна епска структура у овом делу, јер јасно истиче присуство аутора који је у стању да тако драстично промени природни ток догађаја. Овакав концепт дела уједно нам говори и о ауторовој перспективи (жеља да се потенцира каузалност како би се појачао ефекат приче о греху и испаштању греха, односно казни и искупљењу, а не да се створи миметички ефекат).

У исто време, овај ахронолошки поступак захтева увођење врло изражених других епских структура, тј. наративног посредовања у драмско дело, како би се олакшало његово праћење. Међутим, у свему радикалан, писац не уводи ни лик наратора, нити било који други директни наративни еквивалент. Определује се за бројне, суптилне и разуђене елементе којима нам

пре свега омогућава разумевање приче, а потом и даје своју перспективу.

Он то чини већ самим насловом комада. На семантичком нивоу, кафана као место радње изабрана је не као социокултурна одредница, већ као симбол легла греха, зла, порока, а стављањем њеног имена у назив дела, метафора се појачава. “Вечита славина” говори нам и о томе да власник кафане сугерише како се ту пиће непрекидно точи, али то нама значи да је ту и непресушан извор блуда, разврата, “гнусобе” сваке врсте. Оно “вечита” антиципира и отворени крај комада: Сирчанин: “А можда, ко једном чуо, увек чуће и свуда!...” / Подољац: “Увек и свуда!...”

Затим, *dramatis personae* није написан на уобичајен начин. Да би се олакшало читаоцу (а и гледаоцу, ако купи програм представе), писац дели списак лица у прологу-епилогу, I чину (који насловљава *Роман и Мајдалена*), II чину (*Два ножа у два шела*) и III чину (*Тина: I, II и III слика*). За сва три чина, при том, наглашава кад се догађају, а уз све ликове пише колико им је година (осим “споредних” као што су пијанци и цигани).

Имена главних јунака такође нису насумице изабрана. Све су то имена нашег поднебља, али: Стојан једини “стоји”, једини и усправан и исправан (делимично, јер и он је помагао својевремено Рапи у злоделима, али не својом вољом); две проститутке, “цвећке”, носе цветна имена – Смиља и Цветана (ни ова њихова имена нису једнозначна, јер иако огрезле у греху, њих две из читаве приче излазе релативно “чисте”: напрасита Цветана напушта “Славину”, пошто не жели више да учествује у свему што се ту дешава, као ни да трпи Рапино малтретирање; благородна и кротка Смиља бежи девет месеци касније, немоћна да се одупре Тинином лудилу, а уплашена од греха који су учиниле – значи, осим што су “цвећке”, оне су и неко чудно “цвеће” у овој причи о греху и испаштању). Стална муштерија “Славине” из II чина зове се Мукташ (тур. “онај који хоће све бадава, мукте, који хоће да се части на туђ

рачун”<sup>7)</sup>) и представник је групе мушкараца који се већ ноћима госте на рачун излуделог Сирчанина и Подољца у II чину. Рапа (Рапан, како му Тина тепа), потиче, вероватно, од *рапина*: “ф. (II половина XIV и XV в.) ‘крађа, фурто, la trocinio’”. С умјетнутим м пред лабијалом рампина (Марин Држић) ‘отимачина, грабеж’ (...) Овамо можда прилог нарапице (Сјеверна Далмација) ‘нагло’<sup>8)</sup>. Зачета у блуду, застранила у разврат, Магдалена носи име велике хришћанске грешнице којој Христ даје опрост грехова због њене превелике љубави: “Зато кажем ти: опраштају јој се греси многи, јер је велику љубав имала; а коме се мало опрашта има малу љубав”<sup>9)</sup>. Полубрат јој, Роман, највероватније добија име по светом Ромуалду: “Ступио је у ред Св. Бенедикта у знак задовољштине за убојство које је његов отац починио над блиским рођаком (...) стога г. 975. он оснује ред камалдољана, чланови којег се обвезују завјетом на трајну шутњу и самоћу”<sup>10)</sup>. Најтеже је претпоставити зашто Тина носи баш то име. Да ли, као изведено од Екатерина треба да нас асоцира на свету Екатерину која је сном предвидела рођење Христово (али пошто тада већ полуделу Тину њен сан тера у грех, онда не носи пуно име светице), или је, напротив, давањем имена које једино није карактеристично за наше поднебље (мисли се на скраћени облик Тина, јер код нас се Катарина или Екатерина скраћују на: Каја, Каћа, Ката...), аутор жели да издвоји овај лик? У моменту доласка у “Славину”, она је тако невина и чиста, па је треба разлучити од осталих житеља и посетилаца “Славине”. С друге стране, она је и својеврстан еквивалент лику Незнанца из Настасијевићеве драме *Међулушко блајо* (ове две драме имају доста додирних

7) *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Матица српска/Матица хрватска, Нови Сад/Загреб, 1969.

8) Петар Скок, *Етимолошки речник хрватскога или српскога језика*, Југословенска академија знаности и умјетности, Загреб 1973.

9) Нови завет, *Јеванђеље по Луци*, 7,47.

10) *Лексикон иконографије, лишурике и симболике заједног хришћанства*, Загреб 1985, стр. 514.

тачака у избору мотива, појави инцеста, испаштања греха...), за који проф. Миочиновић каже: “Незнанац, та типично симболистичка фигура ‘која заправо није нико’, проналази себе у једном савршено апстрактном, анационалном, што ће рећи универзалном контексту чежње и греха”<sup>11)</sup>, па јој, можда, као Незнанцу припада необично име?

Присуство Пролога и Епилога на први поглед указује на коришћење класичних облика епских структура, али и овде се Настасијевић опредељује за одступање од уобичајеног. Синови Сирчанина и Подољца су ликови из интерног комуникацијског система текста, иако делимично носе и улогу наратора. Њима је читав прича позната и они између себе воде скоро равноправан (иако Сирчанин води главну реч, Подољца није протатички лик, већ учесник у дијалогу) разговор о догађајима који су се збили; али то не може бити обичан извештај, уједно је и наративна експозиција пошто нас уводи у причу којој ћемо тек присуствовати. И у даљем току комада извештаји и наративне експозиције се препићу, аналогно временским скоковима (Ђопини солилоквији). Међутим, даљи ток комада није, како би се могло очекивати, ни присећање ова два лика из Пролога, ни препречавање, већ се радња одвија “сама од себе”.

За модерну драму је, између осталог, карактеристично и обилно коришћење дидаскалија, често и оних које је тешко или немогуће приказати на сцени. Ни Настасијевић није могао да им одоли, али не користи их често. Као и читав комад који није склон наратији већ тежњи за суштином, за сржи, и дидаскалије су веома шкрте – односе се најчешће на елементарно описивање простора, најаву промене конфигурације ликова на сцени, звук флауте или неке важне радње која се из примарног текста не може предвидети. О изгледу и карактерима ликова, детаљном распореду објеката и субјеката на сцени, мотивима и разлозима... у дидаскалијама овог комада нема података.

.....  
11) Мирјана Миочиновић, *Есеји о драми*, Вук Караџић, Београд 1975, стр. 91.

## Структуре интерполиране у драмски текст – солилоквиј, симболи, музика...

Информације које у свега неколико минута током Пролога добијамо су бројне: сазнајемо да су породице Сирчанина и Подољца од давнина у завади, да су обе имале по један, последњи мушки изданак, али се нашла “виновница” која их намами и они се пободоше кад је месец изашао, један оста на месту мртав, другог она докусури, па се предаде да и она своју казну одслужи – двадесет година затвора и још толико потуцања; о њој нико ништа не зна, али се слути да је жива, јер и Роман је још жив (чује се његова флаута) ту негде у кафани, што је чудо јер од тог догађаја није изашао, дотурају му храну кроз прозоре рушевине. За то време две удовице се породиле, па одбегоше са децом у страху од одмазде. На самрти су обе заклеле, свака свог сина, да се врати на место несреће и измири са оним другим. Они то и учине, са жељом да и Магдалена нађе себи мира. Онда је обојица угледају (али не и публика). Уједно је дат наговештај да између Романа и те “виновнице” (још увек јој се не зна име) постоји нека тајанствена, снажна веза, а и антиципирана још једна смрт. Иако су сви ови подаци обојици ликова редувантни, њихов разговор је на интерном комуникацијском нивоу оправдан тиме што се они, очигледно, први пут срећу и о томе говоре између себе. Све то ми ћемо читати тј. гледати у I и II чину, али ова својеврсна наративна експликација смештена већ у Пролог има двоструку функцију: повећавање напетости и појашњавање, односно олакшавање праћења даље радње (имајући у виду временске скокове који следе, то је неопходно).

Принцип економичности врло је изражен у овом делу. Упркос временској разубуђености – догађаји су комплексни и покривају период од 65 година – стиже се утисак како се све дешава у јадном даху. Да би то постигао, аутор се служи различитим техникама и средствима.

На почетку I чина кратком сценом са пијанцима (три пијанца, Ђопа и Тета-Тина) слика атмосферу која влада у крчми, Тиново психичко стање и Ђопину улогу у “Славини”. Помињање мачке Мице, Тета-Тинине мезимице, асоцира на приказе пророчица и жена-вештица. Однос Тине и Ђопе још је боље објашњен у сцени са кључевима која следи, а из Ђопиног пропитивања наслућујемо да постоји неки јак разлог због којег је он још ту, да због нечег (чега Тина није свесна да се не сећа) хоће да заштити Романа од ње. Одмах затим следи кратак Ђопин солилоквиј (облик који се граничи са посредничким комуникацијским системом, а који ће аутор још неколико пута користити да би скратио и појаснио причу, ослањајући се на традиционалну драмску конвенцију која дозвољава лику да говори сам са собом), кроз који сазнајемо опет много: да је он ту без плате, да му је ту и нога пребијена, да је кафана легло блуда и злодела, да је било и убистава, нестајали су људи у њој, да су Тина и Смиља нешто замутиле од чега се газда обесио, а да и с децом има нека “смутња”. Из следеће сцене између Ђопе и Магдалене наслућује се њена инцестуозна љубав према Роману, али и да њих двоје нису близанци, како им је то одувек говорено. Види се и да Ђопи она није мила, покушава да заштити Романа од ње, а њој саветује да се смири од своје успаљености, уда и оде од куће. У сцени између двоје младих видимо да ни он није равнодушан према сестри, али је уздржанији, те да и он сумња да им је мајка иста. Расплет долази у следећој сцени, када се Тина најзад присећа тајне и саопштава је сину: још нерођене, из две утробе, она их је сањала и “верила”. Роман у очајању узима кључеве од Ђопе и баца их кроз прозор, овај скрушен каже “Свршено” и одлази, Магдалена, сама, види отворену “Славину”, празну, слуги да нешто не ваља, успаљена, растрзана, страст је излућује.

II чин такође почиње сценом са “споредним ликовима”. Из Јолетовог солилоквија на почетку слике сазнајемо да је он ту у младости банчио и очевину проћердао, а да сад стражари како се Подољац и Сирчанин не би побили, док из другог, којим се сцена за-

вршава, да се пре неколико дана (на крају I чина) Ђопа обесио “на тавану, горе”, као “у оно време... проклетник... Рапа, у подруму, доле”. У међувремену Мукташ му саопшти да се прича како је ове ноћи, мимо обичаја, обојици заказала састанак и да ће се оба непријатеља наћи у поноћ, с ножевима. Чује се и флаута, они прокоментаришу како Магдалена на тај звук помаханита, слуге зло. Сирчанка и Подољка моле Магдалену да им остави мужеве, обе су трудне. Она се разнежи, обећа да ће отерати, још ноћас, обојицу... или ни једнога. Успут каже како није зла, већ је мука гони. Јоле се напио (Тина му је дала да пије Ђопи за душу). Магдалена прво с Подољцем насамом, обећа да ће побећи с њим – ноћас кад изгреје месец, после Сирчанину обећа исто. У једном тренутку готово да изгледа као да ће их заиста отерати, али појави се Роман, у међувремену од муке оседео, покровитељски настројен према њој, и она се поново помами. Месец излази, у том тренутку Сирчанин и Подољац појаве се с различитих страна на сцени, потегну ножеве, избуду се, она дође, докрајчи рањеног и зове да је ухапсе.

И у III чину I слика почиње сценом која нам приказује “Славину” у оно, прво време. Нешто из збивања на сцени, а више из дијалога сазнајемо да се ту пије, блуднички, тргује белим робљем, па и убија. Газда Рапа све то организује, још од свих узима паре (од Цигана-музичара, проститутки...). А Стојан, којег је Рапа као сироче прихватио и подигао, хоће да то зло прекине, да оде. Рапа је разочаран, хтео је од њега да направи наследника, али се не узбуђује претерано због тога. Стојанов кратки солилоквиј нам овај пут саопштава његову недоумицу – ако оде, мора да ћути а сви за њим упиру прст, а ако остане мора да настави такав живот, па још и да постане газда. Његово размишљање прекине долазак простодушне, наивне, невине чобанице Тине. Стојан се уплаши за њу, нуди јој да беже заједно, она га не разуме и – Рапа је стигне, претходно бацивши ону цепаницу и поломивши ногу Стојану који је пробао да је одбрани.

У II слици Смиља и Тина откривају једна другој (и нама) да су обе затруднеле од Рапе, и Тина јури другарицу како би се пољубиле и вериле нерођене – Романа у њој, Магдалену у Смиљи (нешто у њој је “копка”, “жижи”, тако је спознала Романа и Магдалену). Трећи Ђопин солилоквиј нам објашњава да је, откако ју је Рапа силовао, Тина пошашавела, смеје се и весела је преко сваке мере, јури га, а он бежи, смрк’о се, затворио кафану, ћути и пије. Смиља у Тини види идола, све је слуша. Антиципира нам ново зло. Појављује се Рапа, бесно растури Тинину постељу, а кад га Стојан освоји, побегне на другу страну. Тина стигне Смиљу и ипак је пољуби – вери децу, па оде да саопшти оцу веселу вест. Смиља Стојану исприча шта се десило. Тина се враћа, нашла је Рапу – у подруму, обешеног. Серија казни почиње. Како је и ред, страда прво највећи злочинац, и то тако што сам себи пресуђује.

Као што је већ поменуто, последња слика III чина је солилоквиј Стојана-Ђопе. И овај пут то је солилоквиј у функцији извештаја. Препричава (још једном, тако да се овај основни заплет неколико пута понавља у тексту) да се све збило како је Тина предвидела: исте ноћи (опет ноћ) обе су родиле, Тина Романа, Смиља Магдалену. Несрећна Смиља хтела је с дететом одмах да бежи, Тина ју је спречавала, преклињала, па ова најзад остави дете и побеже. Тина одгаја децу као близанце, и сама је заборавила да нису оба њена, а Рапа их “јутрос” крстио пред Богом, као близанце. Ако је грех, прима на себе (казна га је, као што знамо, стигла, и то опет од сопствене руке).

Овде је можда занимљиво скренути пажњу да префињени сензибилитет Настасијевићу не дозвољава да поменуте злочине и самоубистава прикаже пред публиком (осим двобој Сирчанина и Подољца, те Магдаленино убиство на крају II чина). Све се то догађа изван сцене, а ми о томе сазнајемо из наративних извештаја, и то некад из дијалога, а некад из солилоквија.

У Епиплогу Подољца и Сирчанин синови, опет имају улоге наратора, али сада коментатора, јер док Магдалена прилази “Славини”, покушава да уђе, вође-

на звуком флауте, затим пружа руке ка Роману, извија један једини тон који се спаја са оним Романовим и умире, они све време коментаришу како је глува, слепа и нема за све сам за ту флауту, како је исто млада у лицу као и Роман – брат или вереник. Треба рећи и да упоредо са коментарима у примарном тексту, о збивању на сцени сазнајемо и из дидаскалија, које су, као и у читавом комаду, кратке и неопходне.

## ЗАТВОРЕНА ИЛИ ОТВОРЕНА ФОРМА КОМАДА

У књизи *Затворена и отворена форма у драми* Фолкер Клоц драму отворене форме описује и овако: “...спољашња радња пробија изван граница које су дате почетком и крајем драме. Догађање почиње непосредно, и непосредно се прекида. Унутар ове привидне границе оно не тече континуирано и доследно, него пунктуелно и испрекидано, не следећи одређен развој, него нижући моменте од вредности.

Уместо стабилне уравнотежености акције и контра-акције и истоврсних противника у затвореној драми, овде имамо лабилну неравнотежу: јунаков противник није личност, него свет, у свем обиљу својих појединачних испољавања. Наваљујући на њега са свих страна, тај свет чини јунака мон-агонистом и најчешће подвргава радњу а-финалном кружном кретању.”<sup>12)</sup>

Читајући овај одломак може нам се учинити да скоро дословце описује Настасијевићев поступак у драми *Код вечише Славине*. Већ сама “скоковита” временска и просторна концепција драме указује на изразито отворену форму комада, док крај (кроз завршни дијалог Подољца и Сирчанина) даје драми и “а-финалну”, кружну форму, сугеришући да грех и даље постоји и биће га, флаута и даље свира, а кад она није престала и неће, неће ни Магдалена, “онда нигде краја!...”. Неколико мотива који се одвијају по истој линији: грех, казна, испаштање, искупљење, циклично се понављају. А током целе драме преплићу се најаве, догађаји и извештаји;

12) Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995, стр. 176.

прошлост, будућност и садашњост непрекидно измешани теку – “Код вечите славине” и *Код вечише Славине* (што опет сугерише отвореност форме и садржине).

## Језик у функцији ауторски интендиране перспективе

Настасијевић је свакако првенствено песник, наш најзначајнији између два рата, па онда драмски писац. И то песник који језик користи на сасвим другачији, нов, модеран начин<sup>13</sup>. Као и у свему осталом, и у питању језика овај аутор је окренут својим коренима с једне, и сржи с друге стране. “Ако нам се учини да је Настасијевићев језик чудан, врло наметљив и претенциозан, онда је то због тога што је само дело чудно и врло самосвојно. Језик живи у делу и са делом. Он сноси његову судбину”<sup>14</sup>, каже Славко Леовац. Зато није чудо да и језик којим је драма о којој говоримо написана, даје специфичну ауторску перспективу и представља својеврстан посреднички систем у делу. Оваква употреба језика није мотивисана на интерном комуникацијском нивоу, док на екстерном одмах скреће пажњу и има јасну функцију. Драма није писана у стиху, али језик коришћен у њој сасвим је поетизован, различит од говорног, а ритам и форма су песнички. Јако изражена ауторова музикалност, као и високо мишљење о музици, те трагање за “родном мелодијом” и у *Славини* су препознатљиви, баш у таквом, скоро музичком коришћењу језика (и наравно у мелодији коју Роман свира на флаути – а коју је компоновао Светомир Настасијевић, Момчилов брат). Помоћу језика писац не слика карактере, не одваја ликове по социјалном или географском критеријуму, не одређује време или место

13) Питањем језика у Настасијевићевој *Славини* детаљно се, али из другачијег аспекта, бавио Радован Кнежевић (*Функција језика у драми “Код вечише славине” Момчила Настасијевића*, “Театрон” бр. 96, јесен 1996, стр. 40–46)

14) Славко Леовац, *Критичко-поетска свесћ Момчила Настасијевића*, зборник *Прилози за историју српске књижевне критике*, Институт за књижевност и уметност Београд, Матица српска Нови Сад, 1984. стр. 284.

збивања. Сви ликови говоре кратким, некомплетним, испрекиданим реченицама, често без глагола или неког другог неопходног елемента, скоро све реченице завршавају се узвичником иза којег стоје и три тачке (само у Стојановим солилоквијима и понеким Рапиним наређењима, као и пар пута код Романа, реченице су завршене и имају тачку на крају). Овакав општи тон помаже убрзаном, захукталом темпу представе, извире из емоционалног набоја који је једнак у “садашњим” говорним радњама и присећањима, као и предвиђањима. У том страху и страсти живе сви ликови, те сви говоре истим тоном, ритмом и начином. Овде опет најлазимо на поклапање са Клоцовим објашњењем драме отворене форме, тј. употребом језика у њој: “Полазна тачка је појединачни реченични део, који се у партаксичком низању придружује себи сличнима. Склоп, међутим, као и кад је реч о појединачним сценама, остаје у подручју под-логичког, ванграматичког. (...) Реченица се скоковито креће од тачке до тачке и хвата стварност као стално промењив след аспеката...”<sup>15</sup>

У контексту специфичности Настасијевићевог језика у овој драми, направимо и малу терминолошку анализу. Већ у Прологу, од 403 речи које се изговарају (рачунајући и везнике и заменице, којих је сразмерно много), чак 58 чине: смрт, убиство, мртав, од колена крвници, од старине у омрази, ту, виновница, нож, срце, крв, месец, мрак, чудо, зло, време, године, душа, добро, мир, патња, ноћ, дан, живот, правда. И на тај начин, одмах на почетку, аутор одређује читав даљи ток приче, у којем се овај асортиман најчешће коришћених термина обогаћује и речима као што су: луда, махнита, пијан, легло, проклетник, сатрети, задавити, угушити, пресудити, упрљати, сагорети, блуд, злодело, страха, гнусоба, срамота, поштење, јад, покор, жалост, туга, превара, Бог, Ђаво, грех, казна ... и сличне. И овакав одабир речи, и то у таквом броју варирања и учесталости појављивања, свакако се може сврстати у својеврсни начин ауторовог обраћања на екстерном нивоу.

15) Фолкер Клоц, нав. изд. стр. 178.

## ПРОСТОР У ДРАМИ

И док, пратећи Настасијевића, кроз време прави-мо драстичне скокове, насупрот томе могли бисмо скоро рећи да у комаду постоји јединство простора, барем на “макроплану” – све се дешава у кафани “Код вечите Славине” и око ње, тј. овде наспрам изразито отворене временске, стоји у неку руку затворена просторна структура драме. Али, није баш сасвим тако. Пролог и Епилог смештени су испред трошне, давно затворене кафане, која је “забарикадирана” – нити се може у њу нити из ње. У I чину смо у кафани, али у њеном споредном одељењу, у II чину опет испред, али овај пут комуникација унутра-напоље одвија се несметано, тек у I слици III чина улазимо у саму кафану, да бисмо у следеће две слике били опет у “унутрашњој Славини”, али сада у самом средишту куће, истовремено прометном и скривеном месту – “Тинином склоништу”. И ништа није случајно. Као што постепено прича тече од краја ка почетку, од последица ка узроку, тако дословно, физички, постепено споља улазимо у средиште збивања, у епицентар зла, да бисмо се на крају поново нашли у спољном свету, “на ваздуху”, у слободном простору.

Као што је већ поменуто, Настасијевићев читав опус је под утицајем његовог трагања за националним идентитетом, за завичајем. Тако он и ову драму смешта у своју земљу, али будући да се бави универзалним темама судбине, греха, казне, искупљења... не одређује прецизно ни време ни локацију, јер, како каже проф. Миочиновић, “*εἶνος* је надвладао *εἶνος*”. Секундарни текст нам говори да је кафана на ивици неке вароши, док касније из примарног сазнајемо да се у близини налази Јелендол (који као и Стражара, Пољане, Међуречје и слични називи крајева, може бити било где). Истовремено, то “на ивици вароши” омогућава да се у крчми, па и у драми, сретну два света која аутора једнако заокупљају: нови, модеран град (који подразумева технологизацију и интернационализацију – основна тема уметника XX века), и село (романтичарски остаци који произилазе из Настасијевићеве

суштинске патријархалности и окупираности националним бићем). Рекли смо већ да је кафана за место радње узета због тога што је симбол порока и греха, а ово доводи у драму још један мотив који често срећемо у Настасијевићевом делу – религију, најпре хришћанску, али не само њу: “Код ‘Вечите славине’ није права хришћанска драма. Има у њој и од мита, и од Фројда, и од оне хришћанске парадигме”.<sup>16)</sup>

## Сценско-просторне одреднице

За Пролог-епилог аутор нам даје врло шкрте просторне одреднице у секундарном тексту: “Склоп трошних кућа, порабаћени варошки кут, где се више не може становати. А види се, врвело је туда у своје време” (овде наилазимо на поменуто особеност модерне драме – да је неке дидаскалије тешко или немогуће на сцени приказати). И још: “Над улазом у негда крчму, трагови натписа ‘Код Вечите славине’. Капци на прозорима, трули већ стоје како их је годинама раније неко приклопио. Преко затворених врата још и две даске унакрст”. И то је све. Нема назнака мизансцена, упутстава, чак ни одакле долазе Сирчанин и Подољац, као ни Магдалена, три лика која се појављују у ова два сегмента драме. Ипак, то је исти екстеријер у којем се збива и II чин, а ту већ има нешто више индикација. Сазнајемо да постоје бар три пролаза (улице?): десно, лево и у средини, као и да на “Славини” постоји таван, а и собе “горе”. То значи да кафана има приземље, спрат и таван. Све остало и није тако важно, па остаје слободно поље за машту редитеља и сценографа. У II чину ту је још упаљен фењер и клупа на којој се одмара жандар Јоле, али, разуме се, како се све дешава у давној прошлости, куће су новије него у Прологу-епилогу, као и кафана, ту се живи, весели и банчи.

I чин је, као што је поменуто, смештен у споредно одељење крчме, одакле воде пролази ка кафани (одат-

16) Петар Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Матица српска, Нови Сад 1978, стр. 342.



ле Топа на почетку избацује пијанице), ка собама (ту да их Тина потом одводи) и ка спољном свету (одакле долази Магдалена са цвећем, а можда и Роман, што није јасно назначено).

I слика III чина је, дакле, једини сегмент драме који се одвија у самој кафани. Иако у секундарном тексту налазимо експлицитно наведен само један сто и бар три столице (које се подразумевају, јер три лика седе за столом), вероватно је да их у кафани има још. Ту су и врата која воде напоље и врата или пролаз ка унутрашњој “Славини”, као и пећ која гори, јер је зима.

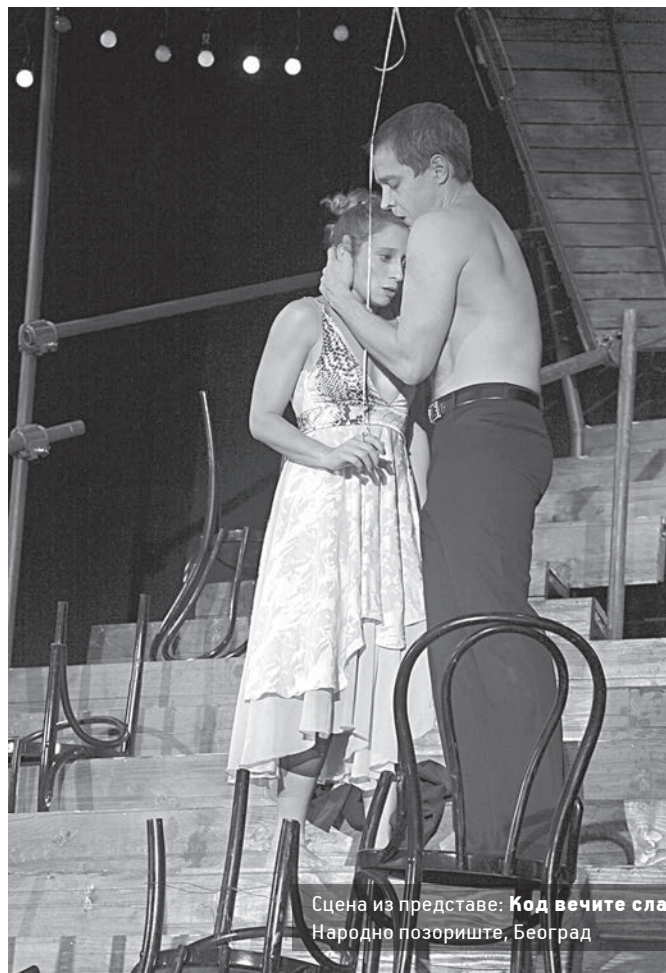
Следећа слика се збива у полутамном простору из којег воде степенице на спрат, куда се мора проћи ма куд да се пође унутрашњом “Славином”, а испод степеница је постеља на којој спава Тина. То је све.

Трећа, најкраћа слика III чина је смештена у исти амбијент, али како ту Тина више не борави, могуће је да је постеља склоњена, иако није наведено у тексту.

Све просторне одреднице аутор нам даје у шкртом секундарном тексту, и то – као што смо видели – само у основним цртама, јер његов циљ није натуралистичко сликање стварности, већ давање основног просторног оквира у којем доминирају психолошка стања и догађаји.

### Мизансценске одреднице

Осим експлицитних упутстава о моментима улазака и излазака ликова са сцене (кад је то значајно, са назначеним правцем уласка-изласка), а самим тим и одређивањем конфигурације ликова на сцени у сваком моменту, писац мизансценска решења ретко одређује, а чешће оставља редитељу, то јест читаоцу на машту. Али, ту нема много места за разигравање, јер све се одиграва у захукталом темпу, реплике су кратке и брзо се смењују, нема пауза, размишљања, психологизирања... углавном из јасно одређене говорне радње, физичка радња логично произлази. Оно што је – од путоказа које у секундарном тексту Настасијевић наводи – важно, пре свега су кратке назнаке које помажу у ка-



Сцена из представе: **Код вечите славине**,  
Народно позориште, Београд

рактеризацији ликова и одређивању њихових тренутних емотивних стања. Тако, рецимо, Магдалена увек “улеће” на сцену, “скаче”, “излеће”, све док не дође до преломне тачке и трагичног момента на крају II чина, кад прво “оде посрћући као под теретом који не може издржати”, а потом видевши избодене Сирчанина и Подољца – полако приђе, докусури рањеног Подољца и остане над њима чекајући казну. С друге стране, Роман на сцену долази и са ње одлази увек споро, као сенка, појављује се и нестаје.

## Звук као просторна категорија

Веома важну димензију простору даје и звук Романове флауте који се јавља у преломним тренуцима заплета (завршни монолог Магдалене на крају I чина, сцена између Јола и Мукташа као и Подољке, Сирчанке и Магдалене у II чину и у Прологу-епилогу), тачније – звук који увек наговештава несрећу. Музика се чује са тавана “одозго”. То, и месец су једине вертикале које постоје у представи, обе “висинске тачке” су кобни знаци, предказања, па чак и “гурачи” зла. Још једна, условна, вертикала помиње се у примарном тексту и такође није случајна – Рапа се обесио у подруму “доле”, а добри Ђопа на тавану “горе”. Занимљиво је напоменути да је аутор у првобитној верзији текста ова самоубиства лоцирао обрнуто, па накнадно променио<sup>17)</sup>. Вероватно је испрва хтео да остане доследан у идеји да зло долази одозго, али схватио је да би се то, кад је реч о смрти, косило са хришћанским виђењем места Раја и Пакла.

## Реквизита у функцији сценско-просторног решења у драми

У богатој симболици овог текста и реквизита има своје значајно место. Врло је оскудна, али сваки поједини комад има одређено значење и значај за заплет. У Прологу нема реквизите, а у I чину Стојан користи метлу. Он јесте “момак” у кафани и посао му је да чисти, он метлом и тера пијанице (што би се такође могло рећи да му је посао), међутим, та метла је и симбол његовог карактера и функције у комаду. Појављује се и “литрењак” с ракијом који Тина узима од Стојана да да пијаницама и у својој соби (вероватно и себи), чија функција је да слика стање разврата и порока у крчми. Затим су ту кључеви које Стојан враћа Тини, јер

17) *Сабрана дела Момчила Насијасијевића у редакцији Новице Пејковића*, Књига друга, Дrame, Дечје Новине/Српска књижевна задруга, 1991, стр. 623.

се прави како неће да води више рачуна о послу, али их брзо узме назад (очигледно је да се та сцена скоро свакодневно понавља, а нама говори ко је, у ствари, у том тренутку газда; уједно се најављује и будућност). Магдалена доноси споља букет пољског цвећа које су јој брали “удварачи”, а она га наменила Роману. Овај симбол лепоте, љубави, пролећа, младости, слободе..., живота ван “Славине”, Ђопа проглашава поганим, јер је из њених руку, те га она баца и гази, очајна. На крају чина, у наступу необуздане и безнадежне страсти, Магдалена скида своју мараму и стеже је себи око врата, да се задави. Део костима овде постаје реквизит, како би показао апсурдност стања и осећања Магдалениних.

У II чину појављују се: тојага, литрењак и ножеви. Тојагу носи Јоле жандар, не би ли спречио евентуални сукоб Подољца и Сирчанина. Међутим, Тина му доноси литрењак (да попије за душу Ђопи), он се напије и ножеви неометано учине своје.

У I слици III чина, осим реквизите која се не помиње експлицитно али је сигурно ту (чаше, флаше уз које Јоле банчи, инструменти на којима цигани свирају), једини реквизит који аутор наводи је – цепаница. Овај чин се догађа у зиму, ватра у пећи гори, а крај ње су, природно, дрва. Једна од тих цепаница Рапи послужи као оружје за осакаћивање Стојана. У другој слици – нема реквизите. То омогућава да се пажња сасвим концентрише на причу која објашњава суштину читаве потоње радње (потоње хронолошки, а претходне у комаду). У последњој слици која је у ствари само Ђопин солилоквиј, он стоји у празној просторији с упаљеном свећом. То је зато што је ноћ и он је баш проверио да ли Тина и деца спавају, али та свећа симболизује крштење које је тог јутра обављено, као и Божје присуство, али и предказује све смрти које ће после тог догађаја уследити, као и ону која се већ догодила (Рапино самоубиство).

У Епилогу се појављује Магдалена са штапом. Знак старости, немоћи, краја.

## Време у функцији сценско-просторног решења драме

Поменимо и неколико појединости које се односе на временску димензију комада, али утичу и на просторну. Пролог-епилог дешава се вероватно по дану, у неко доба године (писац није нагласио); I чин по дану, вероватно у пролеће или лето (судећи по цвећу); II чин у неко доба ноћи неколико дана касније (како би мрачне силе ноћи и месеца могле да учине своје); I слика III чина је смештена у ноћ и то зимску – опет силе мрака, још и у мрачно доба године помажу првом, “празлочину”; II слика збива се после неколико месеци, није одређено у које доба дана, али то није важно јер је тај простор вероватно без прозора; после још четири месеца и III слика се одвија у ноћи, чију тишину и самоћу Ђопа користи да би нам саопштио шта се у међувремену збило. Али ноћ је уједно и сабласна, па прича за коју он у том тренутку има симпатије, добија други призвук и рађа слутње. О свему овоме сазнајемо помоћу невербалних техника: сценографије, расвете, претпостављамо и костима – у представи.

### Вечита Славина – вечити изазов

Настасијевић је зачудан, замршен, опречан, уз његово име теоретичари и историчари књижевности додавали су: “неосимболиста”, “надреалан”, “спиритуелни виталиста”, “традиционалиста”, “романтичарски”, “херметичар”, “сродан реалистима”, “модерниста”... или, како би то рекла Исидора Секулић, “аутентичан творац”, који је “себи од првог корака створио свој свет, тамни вилајет, ни на земљи ни на небу”<sup>18</sup>).

Комад *Код вечитије Славине* је у пуном смислу одраз овог јединственог ауторовог света и његове необичне поетике – сав у потрази са најмрачнијим сферама људске природе, за исконским изворима зла, сав у тра-

18) Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности*, I, Матица српска, Нови Сад 1964, стр. 221

гањима за каузалношћу условљеним односима греха и казне, добра и зла. Тај свет је саткан од сирових нагона, снажних страсти, мрачних психичких сила – протканих митским, религијским мотивима; у том свету се, како је то формулисао проф. Петар Марјановић, “преплићу свет приземне свакодневице и свет поетске бајке”<sup>19</sup>). Сликајући део тог универзума у *Вечитој славини*, Настасијевић прибегава економичности доведеној, рекло би се до крајњих граница, до кондензоване поетске форме, при том пркосећи познатим канонима и формама драматургије – и на интерном и на екстерном нивоу. Отуда атипично коришћење врло разуђених епских структура у драми, отуда скокови кроз време, ретке и штуре дидаскалије, недоречене мисли ликова, необични ритам дијалога, отуда необична употреба интерпункције... Отуда и вишезначност и симболичност сваког елемента овог комада, па и наизглед безначајне и прозаичне ситнице – од наслова и имена ликова до најситније реквизите. Отуда, нажалост, и уобичајени коментар готово свих позоришника: “ремек-дело, изванредан комад – за читање, али не и за сцену”. Али отуда, на срећу, и чињеница да се овај комад чини непресушним извором за разноврсна анализирања, проучавања и промишљања. Да цитирамо Настасијевићеве ликове, Сирчанина и Подолца (синове): можда “нигде краја / јер ко једном чуо, увек чуће и свуда...”

Београд, децембар 2000.<sup>20</sup>)

19) Петар Марјановић, *Испитивања наслеђеног греха – Момчило Настасијевић, “Код ‘Вечитије Славине’”, 1935, “Сцена” бр. 2–3 (април–септембар) из 2013, година XLIX, Нови Сад.*

20) Текст је писан као семинарски рад из предмета Савремена драматургија на постдипломским студијама театрологије на Факултету драмских уметности код проф. Небојше Ромчевића и до сада није објављиван. За ову прилику је незнатно измењен и допуњен.

Пише > Снежана Савкић

# Удисаји простора кроз издисаје времена

Генерална проба самоубиства Душана Ковачевића  
и урбана поезија Новице Тадића

**У**РБАНИ ХРОНОТОП! Тај временско-просторни нераскидиви вез у којем се обликују “правила игре” и који у савременој српској поезији и драми најчешће симболише *девијацију* садашњице, додатно би се могао детерминисати синтагмом “позорница ждрела”, фигурирајући притом као јасни симбол перманентног сукоба или опозитног односа Моћи и Појединца – града као потрошачке машине друштва с краја 20. тј. почетком 21. века и сенке индивидуе као НЕбића осуђеног на НЕделање и дисконтинуитет. Тако ГРАД као карика *великог механизма Историје* и простор сурове *Игре*, у делима савремених српских аутора постаје незауостављиви поништитељ идентитета, а њихови (анти)јунаци само гротескна изобличења друштва чије се бивствовање укида до бесмисла.

Драма *Генерална проба самоубиства* Душана Ковачевића и урбана поезија Новице Тадића читаоцима указују на ГРАД као сурову *Режију* која престаје да бива “специјална осећајна машина за прављење Смисла” (у речима Љ. Георгијевског), него се овај пут “богати”

префиксом БЕЗ, упућујући притом на безосећајност и бесмисао – камијевски апсурд који настаје онда када крици човека или његовог духа наилазе на безумну тишину света. Ковачевићев јунак гласно узвикује: “Моје време је Ваше време, ја сам изгубио своје време”, али на овакве репере деструкције човековог битија у знаку антиутопије (или пак антиаркадије) условљене урбаним контекстом, наилазимо и ишчитавајући Тадићеве стихове и аутопоетичке записе: “То је простор насељен демонима и људима од којих и демони зазиру... такви становници и још гори, дакле, они у којима је погинуо сваки образ Божји, настанили су целокупну моју поезију, па се чини да само опсесивно описујем општи бестијаријум који тутњи и меље своје житеље. Његова хука и писка диже се до небеса са којих не стиже за људски род благослов, већ огањ који сажиге.”

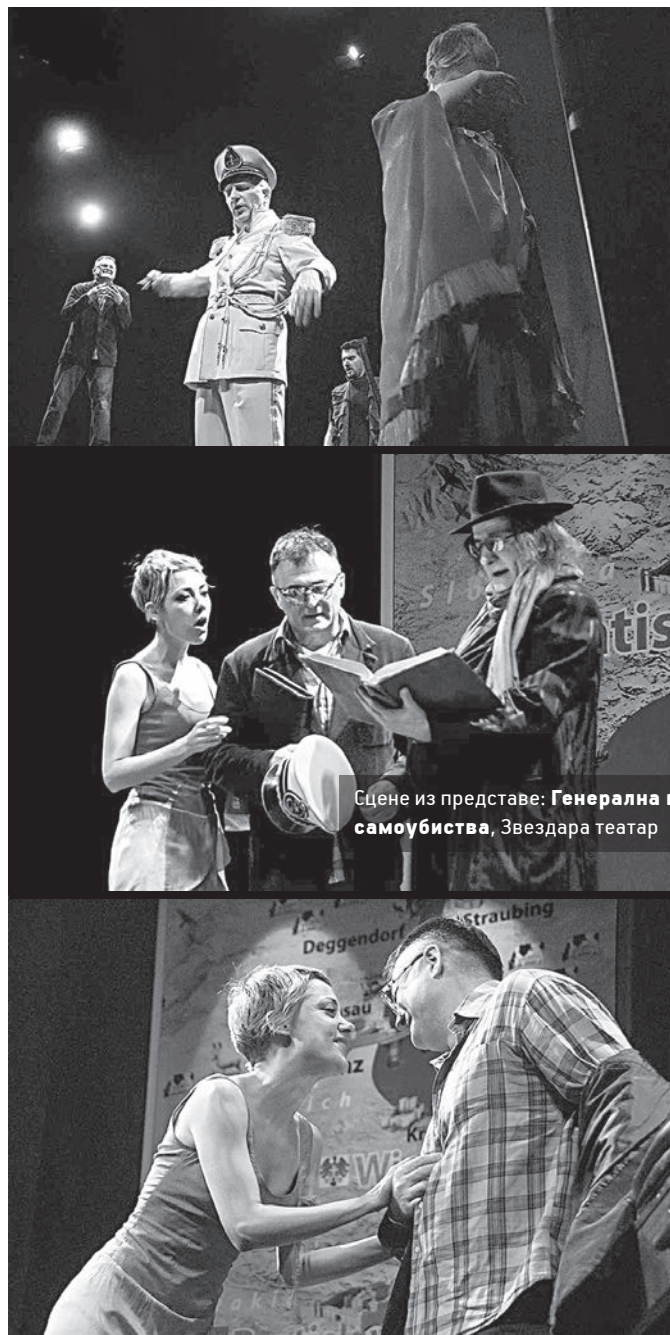
Уколико поставимо питање у каквом се то пакленом хронотопу Д. Ковачевића и Н. Тадића идентитет, као врховно начело постојања, поништава до граница бесмислености, учожавамо да простор којим је фабула

или пак песничка слиka детерминисана није само некакав фиктивни предео пакла, већ његова конкретна материјализација – град, тј. метропола. Овакав *удисај* простора кроз *издисаје* времена спречава урбаног човека да се издигне из “гомиле изобличења”, што се симболично може изједначити са смрћу, па тако град постаје некропола из чувеног романа Д. Албахарија (*Цинк*) чији јунак објављује: “Метрополе су некрополе јер пружају безбедност и сигурност ишчежавања; постајеш нико, нема те, ниси ту.” На овај начин и човек, као поништена вредност постаје *primus inter pares*, у гомили страдалника, а време само једно вечно САДА у агонији наметнуте игре. Као прилог овом почетку *ириче* о Тадићевом и Ковачевићевом граду, навешћу речи Слободана Владушића који је у књизи *Црњански, Мејалојолис* потврдио управо овакву визију града у модерној књижевности истичући да је преображај метрополе у некрополу логична последица дисконтинуитета који одређује велерад: “Ако је романтичарски субјект осмишљао начине да се на симболичком плану одбрани од смрти и досегне вечност, сада, у човеку велерада, жеља за вечношћу претвара се у помиреност са смрћу и то онда када грађанин више себе не види као део било каквог континуитета, већ као засебну, атомизирану јединку”.<sup>1)</sup>

## МАЛО ГОРЧА КОМЕДИЈА О ЛАЖИ

Познато је да су драмска дела Д. Ковачевића у сталном критичко-полемичком дијалогу са датим друштвеним контекстом и друштвеним девијацијама, па тако и у драми *Генерална проба самоубиства* овај аутор, аутентичном литерарном иронијом, гротеском и незадрживим сарказмом, открива деструктивне и послератне последице у животу урбаног човека, обликујући драму као својеврсно поигравање појмом идентитета, тј. трајним осећањем целовитости бића, и то

1) Види: Слободан Владушић, *Црњански, Мејалојолис*, Београд: Службени гласник, 2011. стр. 43



Сцене из представе: **Генерална проба самоубиства**, Звездара театар

у поетичком маниру мултипликације ликова. Сасвим “шекспировски”, наративним организовањем текста као “позоришта у позоришту” (Београд као велико позориште лажи или “црна комедија живота”), Д. Ковачевић разматра питање колективног, али првенствено личног идентитета у друштву и граду као његовом механизму, који пружа само једно: безбедност тј. сигурност ишчезавања. Оваква визија дехуманизованог света кореспондира са стиховима Новице Тадића, у којима је човек, као поништени појединац само “мука у муци, израслина на израслини...” У самом литерарном обликовању ликова и фабуле, важно место заузима просторно-временска одредница (ратни/поратни Београд – бомбардовање 90-их), као и подела драме на три главне целине, симболичних наслова: “Покушај самоубиства несрећног архитекта”, “Грандиозни план изградње марине – Сунчани сан”, “Скок са Дунавског моста на позоришну сцену”. Ове три целине, свака за себе, постају аутентичне “позорнице” на којима се појављују “страдалници”: Самоубица – пропали архитекта, девојка – некадашња играчица по шанковима и наркоманка, сада укључена у ланац проституције и Рибар – по професији машински инжењер, који стицајем околности бива још само једна карика у леглу криминала и трговине људима, супротстављени “мучитељима” (владајућем механизму Система): Капетану који управља Другима као нестабилним бродовима, Психијатру који се поиграва људским умовима, Бизнисмену као симболичном отелотворењу капитала и материјалне идеологије. Између ова два пола налази се амбивалентни лик Адвоката, који ипак бива бледа приказа ПОБУНЕ.

У борби против дехуманизованог света, јунаци ове драме постају “прошлост у садашњем тренутку”; они су *Избрисани* и отуђени не само од света него и од сопственог ЈА. На сличан начин на који је и јунакиња романа *Лајум* нечујно за друге спознавала себе (“Ја сам била јединствена у одсуству свог новог идентитета. Све што сам била, очигледно више нисам могла да

будем, али нисам могла ни да заборавим оно што сам некада била”), “буђење” и прихватање сурове реалности доживљава и јунак Ковачевићеве драме, који разочаран сопственим постојањем, указује на трагичну судбину човека у борби за сопствени идентитет, у граду који је страстиште, унапред припремљено за човеково страдање: “Зашто вук не пасе траву? Па ми смо овце, које су целог живота пасле траву за вукове, за крволочне звери у људском крзну! Звери су нам појеле ноге, очи, бубреге, и попиле сву крв! Ми смо за њих пасли од малих ногу, кад смо били јагањци.”

У овој драми *Ирича о граду* премешта се са макросвета у микросвет, са колективног и индивидуалног на онтолошко и егзистенцијално – на болну запитаност писца над човековом суштином и његовом улогом на овоме свету – на шта нам указује и Бранка Јакшић-Провчи истичући да се ова *Ирича*, ма колико била слика једног народа огрезлог у баруштину ратних и поратних стања, премешта у просторе запита о СУШТИНИ у једној нелајбницовској стварности<sup>2)</sup>, стварности града као “контејнера људских живота”. У вези са тим долазимо до закључка да семантизација града као *Контејнера* у драми Д. Ковачевића кореспондира са *Жгредом* у песничкој визији Н. Тадића који је управо дату реч употребљавао као јасну метафору за град (макро/микро)космос: “... у граду у великом вражјем ждрелу/ где умирем на сва уста/ ругоба последња, изобличење/ свих изобличења сам ја”. На простор града као Пакла упућује и присуство “стођавола који ћерета”. Дакле, такав свет постаје “целат који рађа целата”, а у њему се, као на безизлазној позорници, потврђује ђавољи печат: “Усред буке, покретног мноштва, вртлога живог,/ Знам твоје силе, улицо,/ Где просјак изнад капе запева,/ Осовљен о зид и штаку,/ Где се голубови залећу на бачен опушак,/ Где камењарка нуди услуге/...

2) Бранка Јакшић-Провчи, “*Је ли то човек – игра идентитетом у Ковачевићевој драми Генерална проба самоубиства*”. *Паралеле и сусрећања* – Душан Ковачевић и Александар Појовић, Нови Сад: Филозофски факултет, 2012. стр. 110

и знам оног што се/ Обрушава на мене као на дивљач,/ Изненадну Ловину”.

Гротеска се, као неизбежна поетичка стратегија, у овом случају испољава у нескладу, несразмери, сукобу појединца и дехуманизованог света, у одступању од Божјег устројства (“Антипсалам”) и одсуству Апсолута (Сетићемо се дефиниције гротеске Јана Кота који је дефинисао гротеску управо као критику Апсолута у име кржљавог људског искуства): “Унакази ме, чиревима нагрди,/окрени ми уста наопако, искриви ме,/ пусти кртице да ми изрију месо,/ сваког гада наврни на мене,/ нек се непријатељи моји окупе око мене,/ и нек се веселе славећи ТЕ”. На сличну ситуацију гротескног обликовања ликова, принципом претеривања, наглашавања одређене особине (у овом случају халапљивост, преједање) наилазимо и код Д. Ковачевића, у поступку обликовања лика Бизнисмена као једног од главних представника Зла: “А једем као мећава, до падања у невест. Не могу да устанем од стола док не поједем све што има у ресторану. Кад ми кажу да је кухиња остала без хране, променим ресторан и наставим... Да простите, синоћ сам појео цело јагње, пре вечере.” Управо је овај гротескни лик, не случајно, неко ко ликовима ове драме пружа могућност избављења. У безизлазној ситуацији, попут наде за нови живот, јавља се слика наметнуте утопије, која убрзо постаје антиутопија – Марина “Сунчани сан”. Назив марине испуњен иронијом, али и хиперболисано “преједање” Бизнисмена чији је план изградња “Сунчаног сна” сугерише нам једну другачију визију града. Дакле, у једном ироничном кључу, на гротескној сцени привида израња жудња појединца за изгубљеним градом, за благостањем Новог Јерусалима, али и истина да град у којем ликови бивствују може бити само ђаволе *Ждрело*, као уништење људске егзистенције у целости. Појединац у оваквом свету не може имати шансу да буде субјект, његов идентитет се поништава при чему он преузима улогу перманентног објекта који трпи. Зато код Тадића, како то истиче Слободан Владушић, издвајање песничког гласа које

је иронично, од тог гласа не чини субјект него сасвим супротно, објект и отуда одлука песничког гласа да крене на место где се “...црвени и црни / ђаволи жене”. Кретање које се експлицира као чин једне усамљености – “...Кренућу лагано тамо. Сам!”, мора бити схваћена двоструко иронично: као иронија усамљености и као иронија одлуке да се некуда крене.<sup>3)</sup>

## НЕИМЕНОВАНО ЈА

Уколико се осврнемо на Хајдегера и његову мисао да именовати нешто значи призвати га у постојање, онда нам је јаснија поетичка одлука и Д. Ковачевића и Н. Тадића да своје ликове или лирски субјект именованем дехуманизују, обезличе, тј. њихово симболично “непостојање”, немогућност делања у граду као механизму друштва, представе некаквим неодређеним идентитетима или ироничним, гротескним атрибутима. Умирање идентитета у дегенерисаном урбаном друштву Д. Ковачевића представљено је управо начином организације ликова на сцени. Ковачевић се с јасном намером служи моделом удвајања идентитета. Сва лица су именована (Самоубица, Брат, Девојка, Капетан, Бизнисмен, Психијатар и Адвокат...), чиме се идентитет своди на његово поништавање. Бранка Јакшић-Провчи експлицира да је умножавање драмских лица у драмској синхронији са овим књижевним делом тј. да је типични жанровски синкретизам Ковачевић двоструко деконструисао: прво, поднасловом саме драме (“Мало горча комедија о лажи”), а друго, већ у попису лица, у својеврсној драмској експозицији,<sup>4)</sup> где се читав драмски простор одређује као позорница, позорница која је, опет, само генерална проба драме “Самоубиство”. При карактеризацији лика Самоубице, Ковачевић дакле

3) Слободан Владушић, *Новица Тагић и Шарл Боглер*: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0543-1220/2012/0543-12201201165V.pdf>

4) Бранка Јакшић-Провчи, “*Је ли то човек – игра идентитетом у Ковачевићевој драми Генерална проба самоубиства*”. *Паралеле и сусрећања – Душан Ковачевић и Александар Појовић*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2012. стр. 110–111

приступа непосредном посматрању поступака, мисли, реакција главног лика, идући од општег ка појединачном. Карактеристичан физички, духовни, али и психолошки портрет датог лика јесте пресликана реалност једног геопоетичког простора или пак “гротеска једног менталитета и једног геопоетичког простора чији су животи и литература закрвављени страдањима људи на све могуће начине, колико самовољно, још више вољом других”.<sup>5)</sup> И Самоубица постаје “производ” једног таквог друштва. Иронијски кључ оваквог профилисања лика јесте чињеница да је он архитекта, неко ко учествује у пројектима ГРАДЊЕ, у изградњи ГРАДА који њега као појединца “разграђује” до ништавила.

У претходном опису, у којем су јасне алузије и на ратни контекст, учавамо бинарну опозицију ГРАДЊА/РАЗГРАДЊА, тј. упозорење да онај свет који је овде сигнификован мотивом града, а који појединац изграђује сопственом вољом или вољом система, на крају доводи до “растакања” појединачних идентитета до НЕПОСТОЈАЊА. Осећај несигурности незауостављиво постаје осећај сувишности једног људског бића у оквиру задатог глобалног поретка друштва и доводи до јединог могућег избора, представљеног првобитном сценом у драми – сликом очајника који је спреман да скочи са Дунавског моста. Поступци Рибара, Самоубице и Девојке мотивисани су снажним инстинктом за преживљавање, али и доминантним страхом под теретима прошлости што је јасно видљиво у драматичним дијалозима и монолозима ликова: “Био сам рањен два пута, тешко, на смрт, јер су ми рекли: ‘нема предаје’... Сад кад видим оружје, руке ми се саме подижу; то је јаче од мене... Кад видим оружје у биоскопу, на филму, ја дигнем руке, а публика виче: спусти руке, идиоте! То је, вероватно, неки тешки, психички поремећај.” У таквом амбијенту страха и губљења сопствене индивидуалности, будућност се више не приказује као “могућност трајања већ као идеализована могућност бескрајног трошења” сада отелотворена “Великом чет-

5) Бошко Јакшић-Провчи (Исто), стр. 110

ворком” (Капетан, Бизнисмен, Адвокат, Психијатар). Једини покушај Самоубице да се избори са општим злом и несрећом која раздира његово биће јесте ВРИСАК. Символика овог мотива је јасна: бунт против апсурда – једини, али и узалудни активитет јунака – који постаје све јачи, доводећи се притом у везу са ратом, послератним ужасом, бомбардовањем Београда 1999: “Ништа не чујем... попуцале су ми бубне опне... Ово није био врисак, ово је била експлозија... Овако сам нешто чула само кад су авиони пробијали звучни зид.”

Врисак једног појединца немоћан је у околностима у којим неминовно зло управља људским животима. Проблем људске егзистенције јасно је представљен сликом Бизнисмена који, попут Хамлета који држи лобању у руци, у датој сцени ставља своје стаклено око на марамицу. Говорећи о себи, он у ствари прориче тужну судбину коју ће Архитекта дочекати: “Будућност? Како да гледам у будућност без очију?” Стаклено око и марамица јасно упућују на један од драстичних проблема данашњице, а то је трговина људима. И остала браћа носе уочљива обележја “осакаћености” – првом Брату (Капетану) потребна је трансплатација бубрега, док други брат (Психијатар) има “пушачку ногу”. Одузимање достојанства и тела као једине човекове стварне “територије” коју поседује, репрезентовани су “сакаћењем” четири лица (Самоубица, Девојка, Рибар, Адвокат) при чему се људски идентитет своди само на тело, али чак ни тело не може бити сачувано од разорног механизма друштва.

Крајње песимистичка представа о животу прекида се “скоком са Дунавског моста на позоришну сцену”. Тако се драматична прича премешта у просторе позорнице на којој се глумци припремају за представу “Самоубиство”. Како објаснити овакав поступак аутора? Можда се у овакав THE END драме уписује и идеја о свету који траје и наставља да живи без обзира на све, на зло и дехуманизованост који су били и остали свеприсутни у свету, на оно зло које је, попут некаквог микросвета, разоткривено управо на генералној проби “Самоубиства”, или се овакав поступак може



поистовити и са Тадићевим поступцима мимикрије лирског субјекта. У његовим гротескним представама града наилазимо на “осакаћеност”, људске “приказе” потчињене граду и демонском свету који га насељава. Угрожени лирски субјект повлачи се пред наказним силама, прелазећи из позиције субјекта у објект, или се мимикријом привидно стапа са демонски изобличеним градом. Без конкретног именованја, људске сенке се у песничким сликама појављују као губавци, ничији синови и браћа, као мноштво ћелавих темена, као људи ћурани, пацови, као ругобе и изобличења док, с друге стране, демонски, деструктивни свет града именује се привидно безазленим деминутивима, који веома често доприносе гротескној слици света, али ту су и у функцији изазивања хуморног ефекта. Тако у Тадићевом песничком свету наилазимо на Кезилиће, Грицкала, Киклопчад итд. Песник потискује лирски субјект и, у вези са тим, наводим пример песме “Сонет на улици” из збирке *Ждрело*, која настоји да принципом пресликавања оживи ситуацију угрожености људског бића. Песма је заснована на фигури алегорије, а на самом почетку наилазимо на стихове: “На зажареном асфалту/ Видех данас/ Сиву контурицу/ Сплјесканог пацова”, при чему привидно одсуство лирског субјекта сугерише његову поистовећеност са пацовом, али наговештава и Тадићеву иронију коју препознајемо и у делима Д. Ковачевића (а која имплицитно кореспондира са датим Тадићевим стиховима), нпр. у наслову поглавља – “Већина људи су мишеви. Само је понеко пацов” (*Била једном једна земља*).

Ако узмемо у обзир чињеницу да и у Ковачевићевој драми, као и у поезији Н. Тадића, оно што је ЉУДСКО није конкретно именовано и овакав поступак схватимо као специфични поступак дехуманизације, окренућемо се принципима детерминисања простора и уочити једну заједничку поетичку црту оба аутора. Топоними који се појављују у тексту конкретне су детерминације, па тако у *Генералној њроби самоубиства* препознајемо Београд као метрополу (или пак некрополу), тачније Дунавски мост и Газелу, док Н. Тадић у

своје стихове инкорпорира Славију, Дунавски кеј, Вилине воде и сл. Овде је дакле реч о реалним топонимима, чиме нас обојица аутора упозоравају да њихов фиктивни свет текста није ништа друго до слика савременог друштва у којем бивствује човек данашњице, па тако гротескни свет дела није нешто “изван” нашег конкретног опажања; у питању је НАШ свет који је преображен тј. препознатљива гротескно обликована слика реалног града, при чему је гротескна позорница простор који одређује и самог субјекта, као и његово (не)делање. Именовање топонима супротставља се неименовању људског, што јасно упућује на превагу и моћ града над делањем појединца. У песничкој слици периферије града односно негативној визији индустријске зоне, Н. Тадић свог лирског субјекта осућује на самопоништавање, неприпадност оваквом урбаном контексту, али и немогућност било каквог бега од истог. Лирски субјект у присилној мимикрији и поистовећивању са наказном, деструктивном средином, рађа се по други пут и постоји управо као НИШТАВИЛО, он више није НЕКО, него узима облике НИЧЕГА: “Овде град износи/ своје чаше пуне смећа, корпе, црне кесе/ Овде се годишњи сунцокрет/ У риђе неко уље сатире/ Овде сам се и ја, губав,/ Ничији син и ничији брат/ Ничије земље црни стуб/ По други пут родио”. У датој драми Д. Ковачевића примећујемо да су топоними конкретно семантизовани као место смрти, било да говоримо о стварном или пак симболичном смртном исходу.

СТРАХ од града, који уједно постаје и егзистенцијални страх свеprisутан је у делу оба аутора. О том осећању говорио је и сам Тадић: “Окосница моје поезије није град: ја не описујем град. Град је за мене позорница, тачније, стратиште. Окосницу моје поезије чини егзистенцијални страх, зебња од догађаја који су се најављивали”.<sup>6)</sup> Слободан Владушић у тексту “Новица Тадић и Шарл Бодлер” истиче да се овакво осећање

6) Новица Тадић, “Искази” у: *Новица Тадић, њесник*, уредник Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека “Стефан Првовенчани”, 2009. стр. 18

страха пред градом морало супротставити актуелном урбаном дискурсу који глорификује урбану искуство, прикривајући негативне конеквенце урбанитета. Он супротставља поетске визије ова два аутора наглашавајући да Тадић доживљај града и урбану структуру није желео да преобрати, попут Бодлера, у неку врсту естетске визије, него да их је гротескним наглашавањем симболички финализовао и довршио.<sup>7)</sup>

Овакве слике егзистенцијалног страха подсетиле су ме на једну упечатљиву сцену у филму “The legend of 1900” чувеног италијанског редитеља Ђузепеа Торнатореа, чији главни јунак, *живећи* живот на броду, ван домашаја копна, жели да први пут стане на тло метрополе, у нади да ће пронаћи жену коју воли, али га неодређена стрепња и страх од града спречавају у том науку. Он тада изговара оне чувене речи: “Намеравао сам да сиђем... Оно што сам видео, зауставило ме је, Макс. Разумеш? Оно што нисам видео... У целом том нагужваном граду било је свега осим краја. Оно што нисам видео јесте где се цела та ствар завршава. Крај света... Господе, јеси видео улице, само улице? Има их на хиљаде, и како успеваш тамо доле? Како бираш само једну? ...Цео тај свет чека тамо доле, а ти и не знаш где се завршава. Зар се никад не распаднеш од страха при помисли на то? Од огромности таквог живљења?”

ПРОСТОР и ВРЕМЕ; СТРАХ и МИМИКРИЈА; ИДЕНТИТЕТ и АПСУРД; ЧОВЕК и ГРАД; ПОЈЕДИНАЦ и МОЋ; ... ЦИВИЛИЗАЦИЈА!

Обојица аутора својим делом указали су на јасну опасност савременог друштва у којем се као основни покретач и механизам функционисања глорификује ГРАД/МЕГАЛОПОЛИС. Сетићемо се речи Борислава Пекића: “Цивилизацију, пре свега, одликује нарочита логичност која је одваја од сваке друге. Открити њену логику значи разумети цивилизацију”.<sup>8)</sup> Ако људску

7) Слободан Владушић, *Новица Тадић и Шарл Боглер*: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0543-1220/2012/0543-12201201165V.pdf>

8) Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, Београд: Народна књига, 2004. стр. 174

цивилизацију с краја 20. и почетком 21. века посматрамо као цивилизацију градског човека, у делима Душана Ковачевића и Новице њена логика јесте живот као “копија машине која рђаво ради”, логика суровог света без хумане перспективе. У таквом наметнутом свету као једино могуће решење јавља се ОПСТАНАК у мимикријском коду или коду НЕБића.

## ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Давид, *Цинк*, Београд: Народна књига, 1996.
- Велмар-јанковић, Светлана, *Лајум*, Београд: Српска књижевна задруга, 2007.
- Владушић, Слободан, *Црњански, Мејолополис*, Београд: Службени гласник, 2011.
- Владушић, Слободан, *Новица Тадић и Шарл Боглер*: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0543-1220/2012/0543-12201201165V.pdf>
- Георгијевски, Љубиша, *Онијололија позоришта*, Нови Сад: Стеријино позорје, 1987.
- Јакшић-Провчи, Бранка, “*Је ли то човек – ира идентитетом у Ковачевићевој драми Генерална проба самоубиства*”. *Паралеле и сусрешања – Душан Ковачевић и Александар Појовић*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2012.
- Ковачевић, Душан, *Генерална проба самоубиства*, Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- Пекић, Борислав, *Нови Јерусалим*, Београд: Народна књига, 2004.
- Тадић, Новица, “*Искази*” у: *Новица Тадић, њесник*, уредник Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека “Стефан Првовенчани”, 2009.
- Тадић, Новица, *Изабране њесме*, Београд: Завод за уџбенике, 2009.

VIV

сцена

АЛТЕРНАТИВНА

Пише > Симон Грабовац

# Трупа Балкан нови покрет или Позоришна трансформација ритуала

Када је глумица Весна Станковић, непосредно по завршетку конференције за штампу, у знак захвалности Ричарду де Марку што их је позвао на Единбуршки фестивал, отпевала стару српску песму *Зашто Мишо не дођеш*, скоро сва врата за успех представе *Сан о балкану*, чини се, била су отворена. Остао је још само један али кључни корак да се одигра представе. Међутим, то је био прави начин да се средства јавног информисања заинтересују и да посвете пажњу представи која је стигла из једне у свету тада скоро омражене земље. У дневним новинама *Скопсмен*, на насловној страни, под насловом *Љубавна песма за Рикија*, освануо је текст о фестивалу у којем се говори о прелепој песми и њеној интерпретацији. Поред тога, један од директора фестивала који је видео пробу изјављује да је “присуствовао једној од најбољих представа откако је он на фестивалу”. Све ово дало је нова крила и додатну сигурност члановима групе Балкан нови покрет. Представа је изузетно добро прошла а одјечи код публике и у средствима информисања били

су више него похвални: позитивне критике, репортажа на CNN-у, интервју са Милованом Здравковићем у *Скопсмену*, репортаже на националним радио мрежама ВВС и *Скопска фм*, прикази на сајту фестивала. Био је то потпуни успех трупе која је основана само годину дана раније и која ће у потоњим временима оставити значајан траг у српској (ново)позоришној пракси. На таласима тог успеха и из дубоке стваралачке потребе младих уметника касније су настале друге представе које су игране на многим фестивалима.

А неизвесна позоришна прича почела је оне злокобне 1999. године када је скоро све било доведено до бесмисла, па и сама егзистенција. Оснивачи трупе Милован Здравковић, продуцент и Весна Станковић, глумица, окупљају разнолике стваралачке личности: Синишу Убавића, глумца; Душицу Поповић, глумицу; Јелену Ђукић, костимографкињу; Нелу Антоновић и Јелену Гашић, сараднице за сценски покрет, са циљем да направе представу о коледарским ритуалима. И тако је настала још једна позоришна трупа Балкан нови



Сцена из представе: **У гнезду**, Балкан нови покрет

покрет, која је своју пажњу усмерила на онај духовни простор који је код нас скоро сасвим био запостављен; тј. на истраживања традиционалних ритуала, фолклора и обичаја код Срба и народа Балкана. Велика је, наравно, погодност у третирању ове материје у томе што и она у својој структури садржи нешто од потке позоришног језика и што говори универзалним језиком ритуала. Преобликујући поједине елементе или целе садржаје у форму савременог позоришног израза, аутори и извођачи у њему откривају не само лепоту и дубљи смисао већ показују и његову раскош и пресудну потребу савременог човека да комуницира

са свим облицима духовног наслеђа. Кроз те облике савремени човек не комуницира само са прошлошћу, већ са собом самим, или, боље речено, са оним што негде дубоко живи или спава у њему.

Подразумева се да дословно преношење неког ритуала или обичаја не садржи све елементе позоришне комуникације и зато трупа користи средства и методе савременог позоришта да би тај материјал добио форму позоришног језика који у потпуности комуницира са савреним гледаоцем. Рад на представи подразумевао је истраживање форми српских и балканских ритуала, њихово усвајање, стилизовање сценског покрета и над-

грађивање са осавремењеном етно музиком, песмама и играма, док су се идеје за основну причу црпили из наших бајки, поскочица, брзалица...

Познати светски радитељи и гуруи савременог позоришта одлазили су међу народе код којих су ритуали још живи и тамо на лицу места их проучавали. Велико интересовање за представе и рад групе Балкан нови покрет исказали су истраживачи позоришне теорије и праксе – театролози, редитељи, стручњаци за сценски покрет, продуценти, тако да је трупа била у сталном фокусу пажње и интересовања селектора и уметничких директора међународних фестивала. Свакако и оних истаживача и научника који се баве антропологијом, фолклором, ритуалима, јер ово је скоро неисцрпан материјал и сваким даном поједини његови сегменти подстичу пажњу и добијају на важности.

Трупа Балкан нови покрет развила је и раширила мрежу својих сарадника тако да је у припреми и реализацији пројеката сарађивала са 36 врхунских глумаца, балетских играча и оперских певача, пет познатих кореографа, пет значајних композитора, осам признатих костимографа, више писаца, продуцентата, организатора и других сарадника из сродних области.

До сада је трупа Балкан нови покрет реализовала седам представа: *Сан о Балкану*, *Вилинско коло*, *Месечеве кћери*, *Човек од земље*, *Биће од светлости*, *Мађија заветној дрвеша*, *“Мума њагури” (Шумска мајка)*.

Општепознато је да је Единбуршки фестивал међу највећим и најзначајнијим позоришним фестивалима у свету, али и место где се окупљају кључне личности кад је позориште у питању. Стога не чуди значајна пажња усмерена на рад ове групе што се понајпре огледало у позивима за нова гостовања на друге европске фестивале, али и у Америку и Аустралију. Неке од представе (*Месечеве кћери*) оцењене су највишим оценама (пет звездица), а издвајамо и неке од критичких написа.

“... *Сан о Балкану* је изузетак који треба ставити на Вашу листу приоритета, чак и када вам се супротстави Единбуршка киша... Ово је заиста веома узбудљив и

еротизован комад... Високо препоручљиво са Интернационалног фестивала.”<sup>1)</sup>

“... Огромна енергија прожима представу, та архаична и претпотопска снага која враћа на прапочетке човечанства, разбуђује димензије духа опијене лажне индустријске цивилизације и снажно разоткрива аутентичност човека. У извођењу малог броја заиста изврсних глумаца, Гојка Балетића, Весне Станковић и Душице Поповић (како су лепе ове српске жене!)... односно да се у времену отворила провалија која усава гледаоца из интернет ере у изворност прошлости. Свеједно, бар получудо се одиграло, нешто слично просветљењу.”<sup>2)</sup>

“... Четири извођача су заиста предивни у ликовима које тумаче. Сви одлично играју, а посебно апсолутно очаравајуће биће које се појављује на сцени обучена у бело, као вила која би освојила срца и не само то, сваког младића. Песме освајају, као и гласови са којима су у хармонији. Све у свему то је било 45 минута вредних памћења...”<sup>3)</sup> (о представи *Вилинско коло*).

Трупа је са представом *Сан о Балкану* учествовала на Међународном позоришном фестивалу “Бутринт 2001”, а најзначајнији албански драматург Ружди Пулаха, након што је оценио “јако зрелим спектакл групе из Београда”, нагласио да “за разлику од политика наших двеју земаља, изгледа да су позориште и уметност уште, на врхунцу сарадње двају народа”.<sup>4)</sup>

“... Њихови костими су величанствени и чаробни, али њихове очи су сетне док оне изводе свој грациозни плес. Али убрзо, тај флуид нестаје и оне постају луткама сличне увијајући и грчећи се у стакату свога плеса. На крају још тише, веома суптилно, утону у бескрај. То је у исто време мистично и дубоко, као и еротско сензуално коло...”<sup>5)</sup> (о представи *Месечеве кћери*).

1) Сајт Единбуршког фестивала

2) “Il Quotidiano di Bari” (Дневник Барија), Бари, Италија, 2. 9. 2001.

3) THE SCOTSMAN, 25 August 2001.

4) Дневни лист КОХА ЈОНЕ, 11. 09.2001.

5) THE SCOTSMAN, 08 August 2002.



Сцена из представе: **Магија Заветног дрвета**, Балкан нови покрет

Посебно је парадигматично писмо које је директор фестивала Ричад де Марко упутио тадашњем министру културе Браниславу Лечићу. Оно је можда најсажетија слика, метафора, односа наших институција према ствараоцима алтернативног позоришта. Оно је нажалост парадигматично и данас, више од десет година касније. А како ствари стоје његове поруке све више ће добијати на значају. “... Уверавам Вас да је ова трупа показала себе довољно добром да представља Србију у овом што је, заправо, интернационална арена, еквивалент културних израза у смислу олимпијских игара...” (писмо из 2002)

... Радује ме што и Србија учествује, јер би без српске димензије мој фестивалски програм инспи-

рисан темама из европске културе био оштећен... Све три представе (*Сан о Балкану*, *Вилинско Коло*, *Месецаве кћери*) су веома добро примљене, добиле су добре позоришне критике и изазвале значајно интересовање единбуршке публике... Чланови трупе Балкан нови покрет су изузетни представници онога што је за мене значајно као српско учествовање у европском културном индетитету...” (2003)

Треба још констатовати да је Ричард де Марко одиграо једну од значајнијих улога у промоцији наших трупа. И не само то већ је и материјално и на друге начине помагао њихов долазак на овај и друге фестивале. Заједно са Полком Растовић из Лондона.

# WII /

ИСТОРИЈСКА

СУЕТА



Пише > Косара Цветковић

120 година од рођења Момчила Настасијевића (1894–1938)

# Дело Момчила Настасијевића у позоришној критици

**Н**а примеру критика позоришних представа насталих по драмама Момчила Настасијевића, овај рад првенствено је заинтересован за питање тренутка у којем критичарево проверавање властитог знања деградира у његово примењивање. Без намере да осуђује, са свешћу да субјективно неизоставно учествује у сваком процесу читања, овај рад испитује начине на које критичарево предзнање, пре свега о драмском тексту и поетици аутора, усмерава или контаминира поглед на представу. Познавање драмског текста, с једне стране, формира одређени хоризонт очекивања, а са друге носи са собом опасност да потпуно опструира процес читања представе.

## Настасијевић – (изван)поетичке специфичности које условљају (и) позоришна читања

Позиција Момчила Настасијевића (1894–1938) у српској културној мрежи по много чему је специфична и, у неку руку, парадоксална. Стварајући у међуратном периоду, Настасијевић својом поетиком не прати доследно ниједан од авангардних праваца свог времена.

Иако лиричар који литерарну снагу црпи из словенског мита и фолклора, проглашен је за *мрачној православној мистици*, па ће у деценијама после Другог св. рата, као потенцијална еманација српског национализма, бити сматран, у најмању руку, непожељним. Прихвативши почетни квалификатив као неупитну истину, деведесетих година прошлог века чувари ћирилице и *слашкој православлу* одабраће Настасијевића за једног од својих омиљених песника. Тако је расправа о Момчилу Настасијевићу дуго била контаминирана најбаналнијим, а уједно и најопаснијим, манифестацијама идеолошког.

Оно што се овде испоставља као важно јесте чињеница да се та вишедеценијска расправа првенствено тичала Настасијевића као песника. Његови прозни и драмски текстови дуго нису за себе успели да придобију било какву читалачко-критичку пажњу. Настасијевић као драмски писац дуже је од песника и приповедача чекао свој ред, а када га је коначно дочекао прошао је, могло би се рећи, лошије од својих претходника. Радикално подељени, са једне стране стајали су они који Настасијевића прослављају као најзначајнијег драмског

писца међуратног периода, а са друге они који тврде да његове драме заправо и нису драме. Дебате о Настасијевићевим драмама, међутим, водиле су се више на маргинама него у телу научних текстова, чини се чак више у усменој него у писаној форми, а најрелевантнији проблем за који су биле заинтересоване јесте могућност њихове сценске реализације. У многобројним Настасијевићевим одступањима од традиционалне драмске форме, радикални конзервативци видели су апсолутну несценичност, док су њихови антагонисти у томе препознали изазов за позоришно читање. Како је окончана ова расправа у такозваним стручним круговима врло елоквентно говоре следеће две чињенице – Настасијевић је данас готово незаобилазан у антологијама домаће драме и део је обавезног академског програма, док је истовремено у позоришту, са мањим одступањима, готово континуирано неприсутан.

Своје драме Настасијевић је писао у специфичној поетичкој перспективи, удаљавајући их у великој мери од онога што се у међуратној, а и потоњој мејнстрим српској књижевности, дуго сматрало основном и ненарушивом драмском структуром. Специфичности његове поетике којој се обично приписује извесни мистицизам, његова текстуална синтакса и реторика, ремећење основних закона традиционалне драматургије, циклично постављање времена, згуснути језички израз, карактеристике су којима се Настасијевић уписао у ред домаћих драмских писаца *за читање*. У међувремену је дошло, или је требало доћи, до промене у рецепцији Настасијевићевих драма, до упознавања овдашње публике са сменом драмских и театарских доминанти, које су, или које би едуковале публику, односно формирале и васпитале један нови књижевни и позоришни укус. У том смислу, данашњи читалац, тврди Мирјана Миочиновић, *већ се привикао на нова драмска средства и зна да организујући фактор драматичности не мора обавезно да буде прича, да напослетку може почивати и на дисконинуитету, да право на "ошжану форму" немају само наративни облици*

*већ и грама, да је непрозирност и драмски квалитет, да лирска интонација као емоционална интонација (по Ејхенбауму) и те како може одговарати драми, а све то олакшава пристоји Настасијевићевим драмама данас.*<sup>1)</sup> Да ли се ово померање заиста догодило или би само било лепо да се такав помак догоди једно је од питања на које могу да одговоре управо позоришне представе настале по Настасијевићевим драмама и, можда још речитије од њих, позоришне критике тих представа.

Без намере да прича о Настасијевићу (с)мисао овог рада однесе у страну и постане дифузно брбљива, она је овде присутна најпре из разлога што су конфузије око писца и његовог дела некритички доследно и дословно са поља литературе пренете у позориште. Претходно наведена уврежена мишљења и предомишљања око Настасијевића, са мањим или већим одступањима, присутна су у историји односа театара према драмама овог писца и учествују у изградњи читалачке оптике позоришних практичара, теоретичара и критичара.

За живота Момчила Настасијевића није на позоришној сцени постављен ниједан од његових драмских текстова. Његову музичку драму *Ђурађ Бранковић* Народно позориште у Београду изводи 1940. године и то је било прво позоришно извођење једног Настасијевићевог текста. Од те (пред)ратне па до 2013. године забележено је укупно 13 театарских инсценација Настасијевићевих драма. Судаћи по критикама и пажњи коју је изазвала у јавности, вероватно најуспешнија инсценација неког Настасијевића текста јесте представа из 1966. године, *Код Вечитих славина* Народног позоришта Зеница, у режији Јована Путника и Зорана Ристовића. Наредне године, на 12. Стеријином позорју, ова представа награђена је ванредном наградом жирија за сценску валоризацију поетске драматургије Момчила Настасијевића. Иако су мишљења критичара о овој представи била подељена, чинило се ипак да је Путниковом представом и Стеријином наградом, из-

1) Мирјана Миочиновић, *Позориште и његовина*, Фабрика књига, Београд 2008, стр 303.

међу осталог, започела демитологизација несценично-сти Настасијевићевих драма. Касније се испоставило да је у питању изузетак који, као и обично, не укида, него потврђује правило.

## Критика драмског или сценског текста?

Експанзија такозваног ауторског позоришта довела је до смене традиционалних театарских доминанти и приметних померања унутар позоришног организма. Међу бројним променама које је изнедрила ова револуција покренута још на почетку 20. века, јесте и редеофинисање положаја драме као литерарног предлошка у структури позоришне представе, померање фокуса са писца на редитеља, са изражајног на интерпретативно читање, односно стварање сценског наместо драмског текста. У светлу тих промена, инсистирање на (не)критичкој анализи драмског текста и одмеравање квалитета једне представе по критеријуму њене адекватности литерарном предлошку делује, у најмању руку, зачуђујуће.

Ипак, велика већина критика позоришних представа насталих по драмама Момчила Настасијевића доминантно је обележена управо овом перспективом. Разлог томе могу бити претходно поменути нерашчишћени рачуни између Настасијевића и домаћих академских и културних кругова, где се свако спорадично појављивање Настасијевића у позоришту користи као прилика да се каже шта се мисли о писцу, да се представи властито тумачење његове поетике и сасвим скроман простор остави за читање саме представе, па на тај начин критике ових представа, иако се (само)одређују као позоришне, заправо врло често подсећају на (слабе) књижевне критике.

Давање примата драмском тексту, међутим, није незгодно само из разлога што је анахроно у односу на аутономију коју је позоришна представа освојила, или се надамо да је освојила, у односу на своје литерарно полазиште. Наиме, такав поглед на театар и литературу представља клицу једне, за ваљану позоришну крити-

ку, чини се, много веће опасности. Будући да драмски текст претходи сценском, о њему се мишљење формира претходно и, самим тим, независно од његових позоришних извођења, па у перспективи која драму, односно књижевност, препознаје као кардиналну чакру позоришне структуре, удео тог пред-мишљења о представи, а на основу драме, знатно је већи него што би, методолошки, па, ако хоћете, и етички, требало да буде. Критичарево мишљење о драмском тексту у таквој констелацији вредности врло лако постане мера онога што он очекује у позоришту, а хоризонт очекивања, иманентан сваком читаоцу, губи на флексибилности и убрзано окоштава. Нису ове представе прве, нити једине, пред којима се узбуђено и са махнитом искључивошћу узвикнуло да *што није (или јесте) Настасијевић*. И управо у томе лежи опасност постављања драме у центар пажње позоришног критичара, јер у таквој перспективи он почиње да трага за оваплоћењем духа једног писца, за материјалном еманицијом астралног тела литерарног текста за коју врло лако и наивно поверује да управо он зна како (треба да) изгледа. Та је перспектива заправо позоришна екстензија древне књижевнотеоријске загонетке *шта је йисац, хтхео да каже*, загонетке која, како обесмишљава литературу, на исти начин и позориште празни од смисла. Она не трпи изненађења, јер јој је природа у бити конзервативна и затворена, нетолерантна је према одступањима од властите претпоставке тачног одговора и представља најлакши и најбржи пут за суноврат од дортовског проверавања до примењивања властитог знања. Да не буде забуне, важност драмског текста и критичарево познавање истог свакако да је неупитна и вишеструко функционална ствар докле год позоришној представи, експлицитно и имплицитно, не ускраћује право на аутономију и статус независног, новог текста.

Као што је претходно поменуто, Настасијевићева специфична и нестабилна позиција у самом литерарном канону довела је до тога да позоришне критике представа насталих по његовим драмама обилују таквом врстом предубеђења и анализама и оценама

драмског, књижевног текста. Пун поуздања у власти-  
то виђење Настасијевићеве поетике, критичар у по-  
зоришту неретко затиче нешто друго, неочекивано,  
што препознаје као скрнављење писца или, у другом  
случају, убеђен да је Настасијевића немогуће играти,  
у позориште одлази с намером да сеири над сигурним  
неуспехом. За више од пола века, тешко је наћи позор-  
ишну критику Настасијевићевих представа која је у  
потпуности избегла неку од ових замки.

На 12. Стеријином позорју, поводом представе  
*Ког Вечитије славине*, критичар Миодраг Кујунџић пише  
како овај *шекст* није случајно до наших дана неостварен  
на сцени: у њему нема довољно елемената за нормалну  
позоришну представу, истичући даље да *што није гра-*  
*ма, нешто скица за драму, од које се нормална представа*  
*не може створити.*<sup>2)</sup> Идеја о постојању нормалне пред-  
ставе нужно имплицира постојање и оне друге, *ненор-*  
*малне*, какава би очигледно била ова Путникова, а за  
ту *ненормалност* редитељ у првом реду има да захва-  
ли свом писцу. Овај несретно изабран епитет заправо  
је друго име за једну уобичајену и не тако страшну  
појаву, односно за критичареву субјективну предста-  
ву о бићу позоришта, која је у овом случају показала  
своју способност да, уколико се њом не рукује адек-  
ватно, постане ометајући фактор у процесу читања  
представе, да читање заправо учини немогућим. Оно  
што је овде, међутим, још значајније јесте очигледна  
чињеница да свој став критичар није формирао након  
одгледане представе, већ је са њим ушао у позориште,  
да то у основи и није критичко промишљање пред-  
ставе, већ критика, и то невешта, самог драмског текста,  
претходно формирана па пригодно примењена. Кри-  
тичару се не допада Настасијевићев текст, али уверен  
је да одлично познаје његову поетику, као и да би тре-  
бало да је од редитеља одбрани па, иако је оценио да  
је у питању слаба драмска скица која онда, као свака  
скица, по логици ствари не би смела да у великој мери

2) Миодраг Кујунџић, *Парада крикова и рефлексора*, “Дневник”, Нови  
Сад, 09. 5. 1967.

обавезује свог редитеља, критичар у другом делу те-  
кста почиње да инсистира на поштовању онога што је  
препознао као основне елементе Настасијевићеве по-  
етике и констатује неправилности у редитељском чи-  
тању те скице: *уместио Настасијевићеве мистике, они*  
*су ијружили дерџ, уместио исконске џаиње, приказали*  
*су шеревенке џијандура, уместио џушених љубавница,*  
*џаланачко схватиање сџириј-џииза.*<sup>3)</sup> У својој критици  
ове представе, Кујунџић је у облику, до баналности  
огољеном, демонстрирао како изгледа позоришна кри-  
тика која је добрим делом, фигуративно и индикатив-  
но, формирана вероватно пре него што је представа  
имала своју прву пробу. У овој критици спојена су два  
топоса која ће пратити сва даља извођења Настасије-  
вића – он не може да се игра и Ви нисте разумели хер-  
мејичној светиој џисца.

Другачијег је мишљења Мухарем Первић који  
своју критику ове представе насловљава *Покушали*  
*џа усџели,*<sup>4)</sup> истичући на самом почетку оно што се  
пословично истиче – да се одувек са скепсом гледало  
на могућност сценске реализације Настасијевићевог  
драмског опуса, па *да је џрво извођење ове драме већ*  
*својеврсни џодвиј.* Первић се десетак година раније,  
приређујући избор из Настасијевићеве поезије, укључио  
у тихи и великим делом вануметнички обрачун  
*за или џрошџив* Настасијевића и у свом предговору по-  
кушао и успео да расправу о песнику врати на поље  
литературе и обезбеди извесну афирмацију његовог  
дела. Первић, дакле, несумњиво познаје и симпати-  
ше Настасијевићеву поетику и, из његове критике по-  
стаје јасно, има и властиту идеју о томе како га треба  
играти. Да ли је ту идеју проверавао или примењивао  
на представи тешко је рећи, из разлога што су се ње-  
гова и Путникова идеја на концу поклопиле. *Пушник*  
*је “Вечитију славину” инџерџреџирао како ваља и ка-*  
*ко је, изџлега, једино моџуће, у духу и сџиџлу симболи-*

3) Ибид.

4) Мухарем Первић, *Покушали џа усџели*, “Политика”, Београд, 20. 4.  
1967.

*стичкој позоришћа у коме је песник, по правилу, на драматичарем*, каже Првић у својој критици. Јован Путник несумњиво је показао да Настасијевић може да се игра, па је питање несценичности *Вечње слави* накратко замењено питањем изневеравања његове поетике станковићевским дертом. У својој студији о међуратној драми, Мирјана Миочиновић наглашава да ова драма *није Станковићев свети сеће, свети дерта и меланхоличној уживања у љубавној пашњи (јер пашња је иривилетија осетљивих)*<sup>5)</sup> и са тим ће се сложити већина теоретичара књижевности. Несрећа је, међутим, у томе што ће се са тим сложити и многи позоришни критичари па ће, чувајући неповредивост драмског текста, дозволити да страда неповредивост представе. Првић је један од ретких који је Путника испратио у његовој редитељској интерпретативној и стваралачкој слободи и није му засметао уплив *мишкејовској* у Настасијевићев свет, оценивши да је управо у таквој визури *Настасијевићева поетско-филозофска метафора* нашла свој *ауθενичан и природан контекст*. Да ли је Путник испунио Првићева очекивања и његову визију инсценације овог драмског текста или је критичар мимо својих литерарних интерпретација препознао и поздравео Путниково виђење драме, остаје отворено, а можда и непотребно питање. У сваком случају, Првићева критика сјајан је пример, између осталог, читања представе без робовања драмском тексту.

Пракса показује да они критичари који полазе од драмског дела и који драму држе у фокусу доносе податке о томе шта *нису* видели на сцени, чега нема, свесно или несвесно сметнувши с ума да је и минус-присуство знака вишеструко речит елемент у синтакси сваке језичке, па самим тим и позоришне структуре. Редитељска одступања од драмског текста функционална су су, важна и бременита смислом. Неретко су у питању заправо жаришне семантичке тачке којима се поставља и сугерише оквир и правац читања.

5) Мирјана Миочиновић, *Позориште и теорија*, Фабрика књига, Београд 2008, стр. 305

У перспективи, међутим, која полази од текста као неповредиве датости, та се одступања априорно сматрају грешком и последицом одсуства редитељске вештине. У таквој ситуацији изостаје нужни оквир неопходан за комуникацију између редитеља као пошљаоца и критичара, односно гледаоца, као примаоца поруке.

Управо је за такво третирање редитељског одступања од текста, поред Првића, слуха имала и Љерка Крелиус, можда једина која је у потпуности одолела изазовима претпозоришних уверења, која је представи на самом почетку пришла без позивања на Настасијевићеве поетичке постулате и дала најживописнују слику онога што је видела на сцени. Крелиус у свом читању полази од Путникове, не од Настасијевићеве поетике, и тако подешена перспектива допустила јој је да примети *театралност* уместо *литерарности* саме представе. Тражећи адекватан референтни оквир за читање овог комада, Крелиус га је пронашла, не у науци о књижевности, већ у теорији позоришта, у Атроовом театру суровости, истичући да су све компоненте Настасијевићеве драме *извучене јарким бојама, наглашеном експресијом, сензуалношћу која је кичијела са сцене и натурализмом још невиђеним у нашем театру*, закључивши да *коначно имамо и “свој” театр суровости*.<sup>6)</sup> Крелиус у овом тексту показује како критичарево предзнање, чак и у случају спорног Настасијевића, може бити афирмативно и позитивно у односу према представи, будући да у изградњи сугестивног читалачког оквира не учествује само име писца, него и име редитеља. Тако Крелиус започиње своју критику усмерена на аутора представе: *Једном је Јован Путник доказао да је Домановић моћућ на сцени: режирао је “Сирадију”. Због тога са њуно оправдања посеже овај њућ за текстом Момчила Настасијевића*.<sup>7)</sup> У тако постављеној перспективи која је усмерена на представу,

6) Љерка Крелиус, *Сиорни Момчило Настасијевић*, “Вјесник”, Загреб, 9. 6. 1967.

7) Љерка Крелиус, *Сиорни Момчило Настасијевић*, “Вјесник”, Загреб, 9. 6. 1967.

не на драму, критичарки није тешко да јужњачки станковићевски дерт и мистични и мистички свет *Вечитије славине* препозна и прочита као целину, складан позоришни израз настао на Артоовом трагу.

Са друге стране, записник са *окрућеној сцени* критичара говори да су многи (Ј. Шухоф, Т. Кетиг, И. Мазов), признајући Путнику заслуге за инсценирање несценског текста, приговорили исто што и Кујунџић на почетку. *Редитељско изневеравање идентичности писца, заједничављање Настасијевићеве мистичности, везаности за "зов крви" и средњи век и одсуство мистике*<sup>8)</sup> замерке су, међутим, које поново долазе из регистра *шта је писац хтео да каже*. Чини се да би се негативне критике ове представе могле свести на реченицу да *то није Настасијевић*, док оне позитивне за неким аутентичним литерарним Настасијевићем заправо нису ни трагале. У паралелизму ова два критичарска погледа постаје јасно да је прва група критичара увек већ унапред осуђена да не пронађе Настасијевића у позоришту и да је управо то једна од најопаснијих еманација критичаревих предуверења и његове оданости драмском тексту. Нажалост, критике представа које су настале после Путникове, писали су претежно тако профилисани критичари. О тим представама из критика сазнајемо најпре шта њихови аутори мисле о драми и на којим местима редитељ себи допушта да се од драме удаљи. Других сазнања готово да немамо.

Тако Сергије Лајковић о представи *Код Вечитије славине* (Иванка Васиљевић, Зајечар, 1969), након што је изнео своје виђење о *толико мало и толико илишћкој драмској шекспира* закључује: *шта још да се каже о овој драми коју, верујем, ни скромни аматери не би уврстили у свој репертоар*.<sup>9)</sup> Борислав Здравковић поводом изведбе *Господар-Младенове кћери* (Живорад Митровић, Лесковац, 1972) тврди да *Настасијевићеве драме имају само књижевно-историјски значај, као документарна*

8) *Оштро подељена мишљења: "окрућеној сцени" критичара о репертоару Стеријиној изборја*, "Политика", Београд, 9. 5. 1967.

9) Сергије Лајковић, *Које је то требало?*, Зајечар, 25. 8. 1969.

*траћа за боље упознавање писникове личности*,<sup>10)</sup> а након тога пружа опсежну анализу тих драма. Поводом Путникове представе *Тамни вилајети* (Крагујевац, 1970), критичар Ж. Васиљевић такође скреће пажњу на то да *драма нема сценичну моћ драмској сукоба*, као и да *изостаје права драматуршка вредност шекспира*, јер у њој *има често и наивних и недоречених сценских решења*.<sup>11)</sup> Исти критичар, пишући о представи *Код Вечитије славине* (Петар Говедаревевић, Крагујевац, 1984), убеђен је да је *Настасијевић своју драму конципирао кроз мајле и халуцинације ликова у одређеном простору некој нашеј забаченој села*.<sup>12)</sup>

Критика кикиндске *Вечитије славине* (Иван Хусман Јасенски, 2004), коју потписује Даринка Николић једна је од ретких која је заглавана у саму представу и чија ће ауторка своје евидентно познавање драмског текста и поетике писца проверити, а не применити на сценски текст. Критичарка истиче да *најзначајнији помак у овом сценском тумачењу Настасијевићеве драме у односу на досадашње јесте његова антропологизација, односно преношење централној користи значења са приче о "уклејосици" шила (кафана), на онтолошку причу о "уклејосици", ирационалном у човековом бићу, али и дејателностијерализација вербалној исказа којим се пренебрегла извештаченост језика којим говоре Настасијевићеве јунаци*.<sup>13)</sup> Николић показује добро пронађену критичарску меру између предзнања и предубеђења која јој је допустила да у одступањима од текста препозна нови знак, а не огрешење. То, наравно, у савременој критици није, или не би требало да је ретка врлина, али у читањима позоришног Настасијевића, како се показало, нажалост је раритет *par excellence*.

10) Борислав Здравковић, *Пацирнаша драма и половични резултат*, "Наша реч", Лесковац, 12. 5. 1972.

11) Ж. Васиљевић, *Несклад сценске интентације*, "Светлост", Крагујевац, 15. 4. 1970.

12) Ж. Васиљевић, *Трагичне људске судбине*, "Светлост", Крагујевац, 1984.

13) Д. Николић, *Крућ злочина*, "Дневник", Нови Сад, 10. 1. 2004.

## Проблем одсуства критике

Настасијевића још од прве Путникове предста- ве прати коб малих позоришта из унутрашњости. Ни успехом *Вечитије славине* није успео да наговори или за себе заинтересује престоничке позоришне куће. У својој критици из 1989. године Јован Христић говори о томе како је Путник још педесетих година покуша- вао да режира *Вечитију Славину* у Београдском драм- ском позоришту, али како је у *то време Настасијевић био писац на која се гледало са многи идеолошкој пого- зрења. Славина је, тврди Христић, уледала светлост гана захваљујући Пушниковој ујорности, који је био један, а можда и једини који је веровао у пишичев драм- ски дар.*<sup>14)</sup> Зашто Настасијевића нема у великим бео- градским позориштима ни после укидања стигме иде- олошке неподобности, ни након што је показано да је могуће играти га, није питање на које бисмо овде могли да тражимо или дамо одговор. Али проблем одсуства критике оних представа које су постављене у унутрашњости свакако да јесте проблем који обух- вата тема овог рада.

Критичар, као и сваки гледалац, слободан је да одабере коју ће представу погледати и о којој ће писа- ти. С том разликом што ова критичарева одлука, много више од одлуке других гледалаца, било да смо скепти- ци или оптимисти по том питању, морамо признати да свакако релевантније утиче на формирање квалитета, како позоришне савремености, тако и историје театара. Након представе из 1966. Настасијевић је игран још десетак пута, у позориштима у Крагујевцу, Зајечару, Суботици, Лесковцу, Вршцу и два пута у Београду, али у ванинституционалним театарским трупима. Незаин- тересованост престоничких критичара и медија за оно што се догађа ван позоришног епицентра речито про- говара о односу тог центра према својој периферији и, оно што је овде важније, једна је од манифестација

14) Јован Христић, *Крај једне оскудне сезоне*, "Књижевност", XLIV, LXXVIII, 10, Београд, 1989, стр. 1646.

субјективног у критичарској пракси, уско повезана са незгодном особиним предзнања да се претвори у пред- расуду, а природна знатижеља у (географски) ограни- чену радозналост. Слобода избора сваког критичара је нешто што се не доводи у питање, али оно што јесте подложно испитивању то су последице и одговорност ових критичаревих одлука. Будући да је театар умет- ност тренутка, *saga и овде*, иако другостепена, из њега изведена, њему мање или више слична, никад до краја верна, критика је та која за представом остаје, пре свега из разлога што је, како каже Христић, *медијум кришике трајнији од медијума позоришћа.*<sup>15)</sup> Посматрана у том, ширем, друштвено-историјско контексту, позориш- на критика није само регулатив сезонске позоришне продукције, већ грађа и смерница, можда чак једина релевантна, за историју и теорију позоришта. А то је свакако позиција која критичара обавезује у његовом одабиру и погледу на представу.

Претходно цитиран Христићев текст написан је као критички преглед једне позоришне сезоне, а као *један од ретких заиста озбиљних позоришних поухва- та које се у сезони могао видети*<sup>16)</sup> истиче представу *Код Вечитије славине*, дипломски рад Дијане Милошевић и Јадранке Анђелић, постављен на сцени Народног по- зоришта Вршац. Ако је веровати више него похвалним речима критичара, редитељке су, *трагећи предшавау као морбидну бајку, успеле да пронађу прави кључ за Наста- сијевићеву драму.*<sup>17)</sup> То је један од ретких, а у случају критичког ишчитавања представа рађених по Наста- сијевићу, готово и једини пример да имамо критику ванпрестоничке представе коју није писао ванпресто- нички критичар. Чак и у случају када Јован Путник, који се претходно показао као вешт у инсценацији На- стасијевића, 1976. у Крагујевцу режира *Госпогар-Мла-*

15) Јован Христић, *Мала филозофија позоришне кришике*, у: *Позоришће, позоришће*, Просвета, Београд 1977, стр. 11.

16) Јован Христић, *Крај једне оскудне сезоне*, Књижевност, XLIV, LXXXVIII, 10, 1989, стр. 1646.

17) Ibid., стр. 1647.

генову кћер, и када Зоран Ристовић, коаутор представе из 1966, у Зајечару, тридесет година касније, поставља *Недозване*, они привлаче пажњу искључиво мале заједнице у којој раде, локалних медија и једног локалног критичара. Посебно помињем ову двојицу редитеља и ова два случаја, јер у лингвистици постоји појам апелационе функције језика, тј. способност једног знака, у овом случају имена редитеља, да претходним искуством обавеже, сугерише и позове на читање. Одговор на апелацију, на позивање и дозивање, у случају ових представа изостаје. Можда су ове, и све друге представе које су позоришта из унутрашњости радила по текстовима Настасијевића, заиста лоше. Можда су, са друге стране, попут оне вршачке, биле квалитетне и маштовите. Једини документ, међутим, којим овде располажемо јесте, у најбољем случају, за сваку представу по једна критика локалног позоришног критичара који најчешће проговара из претходно поменуте замке – он полази од текста и у тексту остаје или трага за Настасијевићем каквим га је замислио. О самим представама, нажалост, знамо веома мало. Без намере да умањим значај и аналитичку способност критичара из унутрашњости или да хиперболизујем елитизам њихових престоничких колега, могу само да констатујем да су на примеру једне изазовне драматургију која се у Србији још увек добрим делом сматра неканонском, једни показали слабу спремност да испрате смену критичко-аналитичког акцента у читању представе, његово померање са драмског на сценски текст и освајање

аутономије позоришта у односу на литературу, док су други демонстрирали одсуство воље да те представе уопште и погледају.

Драмски писац Момчило Настасијевић за седамдесет година игран је у позоришту свега десетак пута, а редитељи који су се усудили да га поставе на сцену имали су ту несрећу да су о њиховим представама критичари најчешће проговарали управо из угла чувара драме или чувара властитог погледа на драму. Ретки који су у случају Настасијевића приступили ишчитавању сценског, а не драмског текста оставили су за собом вредан документ о самој представи, док су ови други исписали странице лоших књижевних критика. Иако се сматра значајним драмским писцем, иако је Јован Путник давне 1966. разбио мит о несценичности његових драма, Настасијевића до сада није на сцену поставило ниједно велико београдско позориште. Игране у позориштима у унутрашњости, а настале по модернистичким и по много чему херметичним, нетрадиционалним драмамским текстовима, о овим представама писали су искључиво локални позоришни критичари који су или убеђени у непоправљиву слабост Настасијевићевих драма или су чувари његове ватре.

**НАПОМЕНА:** Овај текст настао је пре недавне (премијера: 16. априла 2014) поставке *Вечитије славине* у Народном позоришту Београд, у режији Милана Нешковића, те зато изостаје осврт на критичку рецепцију ове представе.



Пише > Марина Миливојевић Маћарев

## Чудни дани – мрачне године

Шта се штампа, а шта изводи од од јуна 1991. до краја 1993.

Рубрику *Шта се штампа, шта изводи од домаћих драмских текстова* (коју смо почели у години 2013) завршавамо текстом који обухвата време од 1991. до 1993. године, зато што сматрамо да се управо тим година завршио један период и почео нови, управо онај којим смо се бавили у претходних пет издања *Сцене*. Године 1991. долазак у Нови Сад отказују ансамбли из Хрватске (ЗКМ, ХНК Сплит и Театар ИДТ Загреб) и Словеније (Словенско младинско гледалишче Љубљана) на 36. Југословенске позоришне игре – највећи и најзначајнији фестивал за промоцију савременог драмског стваралаштва у СФРЈ. Несрећу да се то догоди са њеном селекцијом имала је Мани Готовац – прва жена селектор Позорја. Она је, када се то догодило, а пре почетка фестивала, поднела оставку на место селекторке, јер је сматрала да то више није њена селекција. Долазак на фестивал отказао је и глумац Перо Квргић који је требало да отвори фестивал. Био је то тежак ударац за Позорје и велики шок за позоришни живот Србије након кога више ништа није било исто, па ни име фестивала. Идуће године фестивал се зове једноставно Стеријино позорје, а на њему учествују ансамбли и представе из СРЈ. Те године није додељена награда за најбољу представу и режију, а Стеријину награду за драмски текст добила је Вида Огњеновић за дело *Јели било кнежеве вечере?*. Своју драму Вида Огњеновић режира на великој сцени Народног позоришта у сезони 1990/91. У време када је режирала представу била

је и управница Народног позоришта. Наредне сезоне она је смењена. Нови управник је глумац Александар Берчек, а Вида Огњеновић је на две године изабрана за селекторку Стеријиног позорја. Година 1991. је била мрачна: деветомартовски сукоб опозиције и полиције у Београду; проглашење независности Словеније и Хрватске; војни сукоби између ТО Словеније и Хрватске и војске СФРЈ у Словенији и Хрватској... Следиле су још мрачније 1992. и 1993: формални распад СФРЈ и стварање СРЈ; војни сукоби у Босни и Херцеговини; тоталне санкције СРЈ и једна од највећих хиперинфлација у историји светског банкарства (СРЈ)... Ето, у тим околностима стваране су представе и штампане књиге од 1991. до 1993. године.

Оно што је лепо у овом ружном времену, јесте чињеница да су у позоришној сезони 1991/92. ретка била позоришта у Србији која на својим сценама нису имала бар један, а чешће два, три, па и четири домаћа, савремена драмска текста. У Београду, у периоду између два Позорја изведен је текст Бранислава Петковића *Каскадер* у БДП-у, *Пријатељство занат најстарији* Бране Црнчевића у Битеф театру и *Бела кафа* Аце Поповића у ЈДП-у. СКЦ (продуцент Мики Милутиновић) је место где те сезоне имају премијеру чак три домаћа аутора: Марија Солдатовић, *На крају црне руже*, Гордан Михић, *Последња пошера за злашом* и Жељко Зорица, *Мартирије – неразјашњено убиство*. Ипак, простор бр. 1 у Београду за савремену српску

драму је Звездара театар где су премијеру имали Радослав Павловић, *Животи Јованов*, Вељко Радовић, *Догађаји у мајарчевој сјеници*, Синиша Ковачевић, *Генерал Милан Недић* и Власта Радовановић, *Мало љубави, мало мржње* (исте сезоне изведено и у Зајечару).

Клима је веома повољна за савремени домаћи текст и ван Београда. Те године Небојша Ромчевић има премијеру у НП Лесковац (*Уморни*), а Александар Поповић (*Нега мртваца*) у СНП-у. У НП “Љубиша Јовановић” у Шапцу премијере имају три писца: Вељко Радовић (*Покојна тосиођица Павла*), Златица Поповић (*Чик погоди штиа се згоди*) и Владимир Андрић (*Ко се шуња иза жбуња*). Милован Витезовић сарађује са НП Ужице где му се изводе три текста (*Краљ и његов комедиограф*, *Луди Бранко* и *Принц Расико – монах Сава*). Ван Београда највише се савремених, домаћих драмских текстова, по четири, играло у НП Сомбор (Радослав Дорић, *Камо ноћи, камо дан*, Бора Ћосић, *Раго иде Србин у војнике*, Љубивоје Ршумовић, *Мала школа рокенрола* и Миливоје Млађеновић, *Баш челик*) и НП “Тоша Јовановић” Зрењанин (Александар Поповић, *Црвенкапа* и *Дега Мраз*, Новица Савић, *Ноћ у сред дана* и два луткарска дела Србољуба Станковића, *Мишови Балкана* и *Цареви певачи*). Оваква динамика играња домаћих драмских текстова до данас се није поновила у српским театрима. Од свих наведених драмских текстова, селекторка Вида Огњеновић је за Стеријино позорје 1992. изабрала следеће представе по савременом, ненаграђеном тексту: Борислав Пекић, *Генерали или Сродство по оружју*, у извођењу Крушевачког позоришта, *Кнез Павле* Слободана Селенића (ЈДП), *Догађаји у мајарчевој сјеници* Вељка Радовића (Барски летопис) и *Генерал Милан Недић* Синише Ковачевића (Звездара театар). Стеријину награду те 1992. добио је Синиша Ковачевић. Чини нам се да се овим Стеријиним позорјем затвара један период у српском позоришту (који је почео крајем шездесетих представом *Каг су цвешале шикве*) када је позориште кроз нови драмски текст испитивало, а затим и демонтирало социјалистич-

ко наслеђе и који се, условно речено, завршио управо те 1992. ревизијом става према Другом светском рату и рехабилитацијом две историјске личности – Кнеза Павла и Милана Недића.

Ипак, ова сезона није била само сезона краја, већ и једног почетка. На позоришну сцену ступио је драмски писац Игор Бојовић, поставком бајке *Петар Пан* у Малом позоришту “Душко Радовић”. Ова година ће бити и својеврсна прекретница у третману позоришта за децу и луткарског позоришта. На Стеријиним позорју први пут су се (ван конкуренције) појавиле две представе за децу – поменути *Мишови Балкана* и *Остирво са блајом*, Позориштанцета “Пуж”. *Мишови Балкана* су затим учествовали и на Битефу и тако постали једина луткарска представа у Србији која је учествовала на ова два престижна фестивала. Кад већ говоримо о позоришту за децу, додајмо и то да је те сезоне своју праизведбу имао драмски текст Милована Витезовића – *Принц Расико – Монарх Сава*, који је дуго низ година остао на репертоару позоришта “Бошко Буха”.

На Стеријиним позорју 1993. догодио се један парадокс или, да будемо прецизнији, исправљање једне историјске неправде. Те године Стеријину награду за најбољи домаћи драмски текст добио је Љубомир Симовић за драму *Чуго у Шарпану*, у поставци СНП-а. Ова драма имала је праизведбу 1975. на сцени Атељеа 212, у режији Мире Траиловић. Представа је учествовала на Позорју 1976, али није добила нити једну једину награду. Писац Љубомир Симовић сачекао је 17 година да би за драму, која се сматра за једну од најзначајнијих српских драма после Другог светског рата, добио Стеријину награду. Са ове историјске дистанце можемо расправљати о томе да ли награду која је установљена ради промоције нових текстова, треба дати драми која је у том тренутку већ ушла у све антологије. Но, та дискусија мање се тиче конкретне драме, а више општег питања има ли смисла исправљати историјске неправде, шта то значи у времену у коме се “исправка” врши, те како ревизија прошлости утиче на будућност.

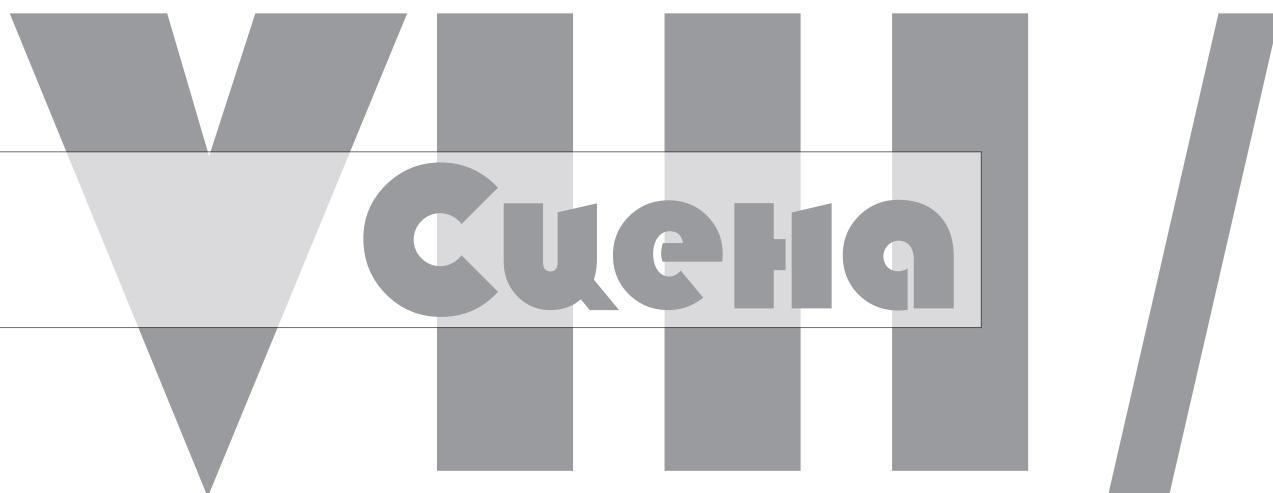
“Дискусију” затварамо констатацијом да је Љубомир Симовић добио, годину дана раније (1975), Стеријину награду за *Хасанатиницу*.

У тој сезони (1992/93) позоришта, највероватније притиснута финансијским невољама и општим друштвеним метежом, помало посустају у броју нових представа. Сезона ће можда остати упамћена по праизведби драме Виде Оњеновић *Девојка модре косе* на Великој сцени ЈДП-а и НП “Љубиша Јовановић”, *Повраћак Дон Жуана* Александра Обреновића у БДП-у, *Василисе њрекарне* Миодрага Станисављевића у Позоришту “Бошко Буха”, *Каг би Сомбор био Холивуд* Радослава Златана Дорића у СНП-у... Врло занимљив и специфичан репертоар у то време има Битеф театар. Поред *Светиої Ника* из претходне сезоне (сценарио, музика и режија Горчин Стојановић), на репертоару су монодрама Милана Дечића, *Hardcore transsex one man show...* Пајкићев кабаре *Тринидаг* и дело Силвије Јестровић, *Кабаре нове Европје или Лоше Лејна*. Овде није реч о тзв. “драмским текстовима”, већ о кабареима, монодрамама и њиховим различитим дериватима као начину експериментисања популарним позоришним формама. Ове представе биле су својеврсно бекство од турбулентног, надирућег сивила у правцу омладинске и урбане културе Београда, стешњене у кругу двојке. Суштински, ово су тешке и мучне године и та атмосфера свој најјаснији израз добија на позоришној сцени која се формира управо те 1993. године – Култ театар. Друга представа Култ театра – *Тамна је ноћ* Александра Поповића, у режији Егона Савина, постаје заштитни знак овог доба и одраз нове духовне атмосфере у друштву. Аца Поповић наредне, 1994. године добија Стеријину награду за овај драмски текст. Но, о томе је већ писано у претходном тексту.

У то време *Сцена* је главни издавачки простор где се промовишу савремене драме. Излази шест бројева годишње у којима се штампа скоро тридесет драма аутора из СФРЈ: Жанина Мирчевска, Гордан Мишић, Павао Маринковић, Аца Поповић, Асја Срнец Тодоро-

вић, Сашко Насев, Аца Обреновић, Драгана Бошковић, Милош Латинковић, Тахир Мујичић... Отвореност уредништва *Сцене* коју су водили Радомир Путник (главни уредник) и Љиљана Пешикан-Љуштановић (одговорна уредница), омогућило је да се штампају и студентски радови какав је Панићев *Саг се смеј Сошире* или драма за децу *Иванине итрачке*, ауторке и овог текста. Тих година се ван часописа *Сцена* ретко штампају драме. Број објављених књига под одредницом “драма” је сасвим скроман 1991. године (97 наслова, међу којима су не само домаће и иностране драме новијих и старих писаца него и књиге из области теорије, есејистике, па и чланци) и све више опада, да би 1993. број био преполовљен. Из сасвим скромне понуде издвајамо следећа издања. ЈДП у својој едицији “Арс драматика” издаје *Кнеза Павла Слободана Селенића* и збирку моно и дуо драма Олге Савић, *Ог Марине до Милене*. СКЗ објављује *Меланхоличне драме* Виде Огњеновић и *Белу кафу и групе драме* Аце Поповића. Љубомиру Симовићу група издавача објављује збирку драма и посебно драму *Бој на Косову*. Један мали издавач објављује Ковачевићеве драме *Клаустрофобична комедија* и *Професионалац*. Милорад Павић у издању књижаре “Бата” (сећате се те сјајне књижаре у фоајеу ЈДП-а), објављује *Заувек и дан више – њзоришни јеловник*. Позоришни музеј Србије објављује збирку драма Аце Обреновића, *Јаша чаробних звезда* и *групи комади*. И то би мање-више било то.

Овде затварамо круг мини-истраживања. За подробнији, јаснији увид било би потребно направити веће научно истраживање које би захтевало и више простора и више времена и више средстава. Било би добро и корисно урадити једно такво истраживање. У међувремену, надам се да ће свако српско позориште зарад јачања сопственог идентитета наћи себи свога писца, да ће га неговати и редовно играти и објављивати. Само континуираним играњем и анализом резултата може напредовати савремена драмска књижевност. Све остало је лака фантазија о сопственој величини која води у сигурни самозаборав.



ФЕСТИВАЛИ / РЕГИОН

---

Пише > Александра Гловацки

## 48. Битеф

# Прошлост дуго траје

“Прошлост је сада”, мото 48. Битефа, имао је и глобално упориште – читав свет обележавао је 100 година од избијања Првог светског рата. Да ли је свет у тих сто година постао паметнији, освешћенији, па на други начин гледа узроке и последице опште катастрофе чију репризу никако не би јавно призивао – требало је да покаже неухватљив број програма, мотивисаних међународним фондовима колико и потребом за преиспитивањем ставова и односа.

На 48. Битефу, тематски директно везане за Први светски рат, нашле су се три представе; од тога две домаће – *Змајеубице* Југословенског драмског позоришта и *Мали ми је овај гроб* Битеф театра, док је трећа, *Фронти*, Талиа театра из Хамбурга. У сва три случаја прошлост је остала музејски стилизована и изолована од садашњости.

Другу фестивалску целину чине представе које успевају да неуралгичне догађаје из прошлости узбудљиво и у потпуности оживе у савременом контексту: то су *Ајолонија* Новог театра из Варшаве, *Наш разред* Драмског театра из Вилнуса, *Александра Зец* ријечног ХКД театра и *Неојланиа* Новосадског позоришта.

Трећа целина коју су издвојили као посебну и селекторка Ања Суша и Јован Ђирилов, имала је задатак да бар фрагментарно врати чувену битефовску одредницу “нове позоришне тенденције”, веома зна-

чајну током прве две деценије постојања фестивала, потом изгубљену у савременом театру у коме ништа више није ново. Ипак, последњих година успева да се издвоји као нова форма представа есеј, односно предавање перформанс, и ту целину чине *Communitas na ispitu*, копродукција ПерАрт, ТКХ и СНП, *Бојно поље сећања* Крезингер и Дура из Берлина и швајцарска *Past is present*, представа која је поклонила поднаслов читавом 48. Битефу. У енглеском оригиналу значење је слојевитије, па се прошлост чита и као садашњост али и као присуство.

*Гробница за Бориса Давидовича* Битеф театра и *Полудела локомотива* љубљанског СНГ беже и од широко тумаченог фестивалског концепта. Прва јер остаје заробљена у анахроној извођачкој матрици изворног физичког театра, док друга као надреална парабола бије битку готово са читав век старим страховима од наступајуће механизације. Виткацијева *Локомотива*, репрезентативно дело пољске авангарде, сомнабулно је путовање ложача и машиновође, заљубљених у исту жену, локомотивом која, тек кад добије неконтролисано убрзање, може да развије своје метафизичке способности. Редитељ Јернеј Лоренци локомотиву претвара у цез бар, а овај “комад без тезе” у музички комад без тезе, узбудљив и духовит.

Сцена из представе: **А где је револуција, стоко?**, Монтажстрој



Кишова *Гробница...* у режији Ивице Буљана интегрално је изговорени текст приповетке посвећене стаљинистичким истрагама, осматрању, испитивањима, признањима, нестанцима, смртима... Глумци се смењују у дугим монолозима, током којих је акценат на физичком, такорећи ониричком, сведеном на један издвојени појам који може, али и не мора да буде репрезентативан за тај сегмент. Углавном није.

Последња са списка од 13 премијера, представа која је отворила 48. Битеф, *А где је револуција, стоко?* загребачког Монтажстроја, можда на најбољи начин

предентује актуелизацију прошлости, јер се не бави временом без сведока. Напротив, преиспитује живу ствар, време Уи рока и новог таласа, кроз случај забране претходне представе овог аутора у истом позоришту, и то после трећег извођења. Забрана није стигла од стране која би се очекивала, од државе; стигла је од стране једног од лидера новог таласа, а разлог је новац, односно тантијема. У том сукобу у тачки пресека нашле су се прошлост и садашњост – идеализована прошлост југословенског рокенрола и меркантилност као принцип по коме данас функционише све у друштву, па



Сцена из представе: **Александра Зец**, режија: Оливер Фрљић

чак и побуна против тог друштва. Некадашња побуна у међувремену постаје типичан *main stream*. Текстови песама, доживљавани као несумњиво побуњенички и отпорашки, полазиште су за саркастично пародирање, али и актуелизовање, које жестоко и сасвим јасно огледа велику рокенрол заблуду, ако не и превару, уједно и беспуће савремености, за шта одговорност носе и фолиранти из прошлости. Аутор Борут Шепаровић у ту сврху жанровски одређује представу као есеј, јер се прецизно реконструише и разјашњава случај забране, с тим да је све уједно и жестоки концерт, врхунски

музички и играчки перформанс. Представи је стручни жири 48. Битефа – Лила Декел Авнер, Ула Касијус, Витолд Мрожек, Ана Томовић, Периша Перишић – већином гласова доделио Специјалну награду, и то због “изузетне рефлексije о позицији уметника у савременом друштву, спроведене кроз поновно промишљање и инсценирање његовог већ постојећег, а контроверзног материјала”, што се односи на одлично укомпонован видео снимак забрањене представе.

Исти жири је, такође већином гласова, Гран При “Мира Траиловић” доделио представи *Александра Зеца*,

у режији Оливера Фрљића. Представа документарно евоцира добро познат трагичан случај из последњег рата, када је српска породица Зец, са дванаестогодишњом кћерком Александром, усред Загреба извучена из стана и убијена на оближњем излетишту. Представа користи записник са суђења и редукованим позоришним средствима, готово путем приватног обраћања, реконструише злочин кроз визуру и целата и жртве. Епилог је разговор убијене девојчице са четири данашње дванаестогодишње Загрепчанке, разговор живих са мртвом, младалачки чисто и аутентично реаговање на страхоту коју је њихова вршњакиња доживела на почетку рата, разговор који боље од било чега другог сведочи о дубини злочина почињеног над једним дететом. Посебан контекст овом позоришном чину дају константни протести које представа у хрватској јавности изазива још од саме најаве да ће бити урађена.

Трећа велика фестивалска награда, она Политикиног жирија, уз највишу оцену публике, припада *Нео-иланџи*, коју је по истоименом роману Ласла Вегела као књижевном предлошку, режирао Андраш Урбан. Вегел беспштедно, али са благо хуморним одмаком, денунцира јанусовско лице наводног саживота различитих култура у Новом Саду, где се нетрпељивост прикрива до тренутка када избије у најстрашнијем злочину и мржњи. Урбану је непознат хуморни отклон. Овде константно насиље и агресија уништавају ткиво града. Војске које разарају за једне су ослободилачке, за друге крвничке, што искључиво зависи од националне припадности, свеједно да ли је реч о Мађарима или Србима, Немцима или Јеврејима. Све појединачно губи се и утапа у колективном идентитету, који као непомерива судбина свакоме трасира будући живот, без могућности спаса. Прошлост наткриљује садашњост, сведену на турбо фолк, делиријумске туче, Европу која се цери у лику Марије Терезије и знаку евра, празно гледалиште које се отвара на крају. Је ли ико ту остао? Драстичан приказ једног града, једне епохе, једног разједињеног друштва, сурово режиран и жестоко одигран.

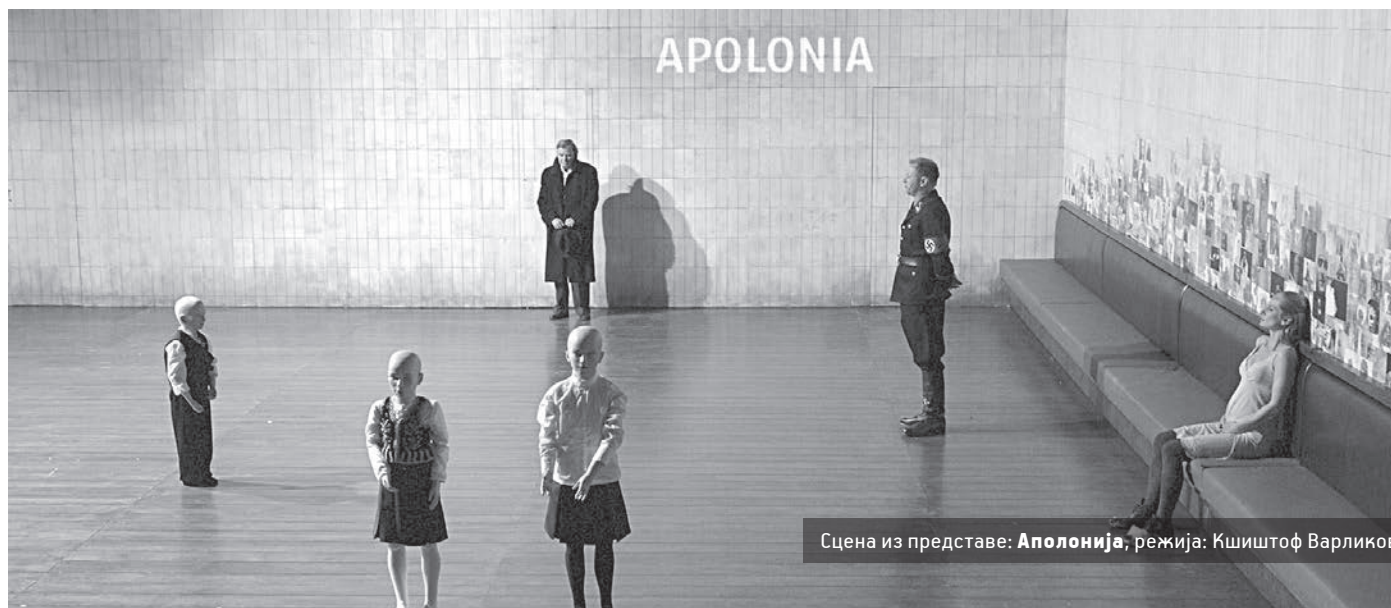
*Наш разред* Тадеуша Слобођанека, захвата једнако дубоко и широко зачарани круг мржње и насиља, пратећи промене позиција целата и жртве кроз дужи временски период. Пољска прича о односу према Јеврејима рашчлањује се унутар групе ђака једног разреда, пратећи их од почетка школовања до краја живота, кроз све љубави, мржње, издаје, освете, мучења и убиства. Почетне нетрпељивости и антагонизми, који се дају наслутити још међу децом у разреду, ескалирају са Другим светским ратом, да би после масовног спаљивања више стотина живих Јевреја била стављена тачка на сваку људскост. Драстичне сцене мучења или силовања којима представа обилује, редитељка Јана Рос успева да стилизује до нивоа да се емоција не укине, а да може да се апсорбује толика количина агресије.

Кжиштоф Варликовски се у *Ајолонији* бави насиљем кроз анализу појма и случајева жртве и жртвовања, путем различитих текстова насталих од антике до данас. Драматуршки не најчвршће повезане фрагменте, настанује мноштво митских, историјских, савремених и измишљених хероја, чија је жртва изазвана различитим узроцима. Разнолика појавност жртвовања одредила је жанровску и медијску разноликост режије ове спектакуларне представе.

Све су ове поменуте представе у трагању за општим значењем, што их и чини значајним. А што није успело свима.

*Мали ми је овај њоб* Биљане Србљановић бави се контроверзним сарајевским пуцњем који је Србију ставио у контекст глобалног значаја. Контроверзним, јер савременост са разлогом другачије гледа на сваку врсту тероризма. То ипак не значи да се Гаврило Принцип и његов акт могу просуђивати у савременом контексту. Два опречна постојећа става списатељица мири темељећи причу на младости и наивности групе завереника. Ови атентатори немају никакво политичко убеђење, конце вуче црна Аписова рука из позадине. Покретај је једнодимензионални, уопштени демијург.





Сцена из представе: **Аполонија**, режија: Кшиштоф Варликовски

*Змајеубице* Милене Марковић драматуршки лабаво и лирски отворено фрагментарно исписују неколико сцена, ликова, средина из којих долазе учесници атентата, њихове ближње, као и њихове мучитеље. Нека општа људска мука и посртање пред великом историјом избија из те песнички неукроћене гомиле речи. Ако разлабављеност текста отвара широку могућност тумачења, његова општа места тиме нису мање видљива – овлаш дати социјални услови као покретач побуне, мука, сиротиња – све је декларативно и исповедачки. Мотиви ликова се не пропитују, карактеризација се заснива на општим местима. Субверзивност као суштина кабареа – што је одредница из поднаслова, нажалост је изостала у оба случаја.

Немачки *Фронџ* Лука Персевала, којим је затворен 48. Битеф, заснива се на два књижевна ратна дневника – чувеном Ремарковом роману *На Западу ништа ново* и *Дневнику једне четве* Анрија Барбусеа, уз документарну преписку између војника и њихових породица. Глумци у црним оделима на готово празној сцени на четири језика изговарају исповести војника

са различитих зараћених страна – провокација која се убрзо потроши.

Последњи сегмент, онај “нових позоришних тенденција”, више је донео информацију а мање естетско узбуђење, бар када је реч о два пројекта. Есејистичко разлагање опште историје, *Бојно поље сећања*, и једне сасвим личне приче, *Past is present*, прилично су неинвентивне, лишене естетског узбуђења, као и било каквог другог узбуђења или бар значајне информације. За *Communitas на исцрпљу* то се већ не би могло рећи, јер су аутори, Ана Вујановић и Саша Асентић, успели да сву публику увуку на позорницу, у радњу, и начине је учесницима. Подељени у три групе, посетиоци су добили почетне задатке, а затим врло брзо и надоградиле замишљено, па је на београдском извођењу дошло до истински узбудљивог развоја догађаја.

Солидан фестивал, са неколико значајних представа.

И први пут – без Јована Ђирилова.

Остаје нам ћутање.

Пише > Ана Тасић

Бијенале црногорског театра у Подгорици

# Мапа савременог црногорског позоришта

**У** Подгорици је од 6. до 15. октобра 2014. одржано Бијенале црногорског театра где је у три селекције – Главна, Плус, Оф – приказана најбоља продукција црногорских позоришта и црногорских аутора.

## Главна селекција

Главну селекцију коју потписује Наташа Нелевић чиниле су четири представе: *Очеви су траг(или)*, ауторски пројекат Бориса Лијешевића (Црногорско народно позориште), *Оиера за три троша* Томија Јанежича (Краљевско позориште Зетски дом, Цетиње и Српско народно позориште, Нови Сад), *Евримен Ђилас*, ауторски пројекат Радмиле Војводић (ЦНП) и *Коза или ко је Силвија* према тексту Едварда Олбија, у режији Данила Маруновића (ЦНП).

*Оиеру за три троша* (1928), музичку драму Бертолта Брехта чија се радња дешава у викторијанском Лондону, у миљеу разбојника и просјака, редитељ Томи Јанежич прочитао је као импозантан сценски догађај у којем учествује публика али и редитељ који во-

ди извођење као да је реч о проби. Представа има три дела и траје више од пет сати а публика је мобилна јер се делови играју у различитим просторима. Први део јасно је постављен као проба, глумци Борис Исаковић (Џонатан Пичам) и Јасна Ђуричић (Силвија Пичам) једнолично говоре Брехтов текст у микрофон, прекидајући ток да би уопштено коментарисали статус публике у позоришту, природу глуме итд. Укључује се у њихову игру и редитељ Јанежич да би дискутовао о данашњим значењима Брехтове драме и више пута скреће пажњу да “ово није Брехт”, постижући тако Брехтов фундаментални В-ефекат (ефекат отуђења). Тема односа између театра и живота, ауторефлексивно и аутоиронично постављање ситуације “позоришта у позоришту”, редовно присутно у Јанежичевим представама овде је нарочито оправдано зато што је реч о поставци Брехтовог дела. Брехт је аутор чији се утицај највише везује за теорије о епском позоришту. Јанежичево постављање радње у тако отвореном, пробном облику, изазовно је полазиште за (само)анализу, кључну у Брехтовој епској теорији и пракси.

Јанежичева представа има сложу структуру, она је мјузикл и антимјузикл (диригент Жарко Принцип), драма и кабаре, опера и перформанс, са додацима театра сенки и циркуса (на сцени је и жива овца). Публика се непрестано увлачи у ток игре, не оставља се пасивном, што је у сагласју са Брехтовим замислима о епском театру. На пример, у првом делу добијамо текст сонга “Свако зло са злим се увек плаћа” који певамо хорски. Касније нам глумци дају и јаја ако хоћемо да их њима гађамо, у случају незадовољства – поједини гледаоци искористили су прилику и успели да погоде глумицу Кармен Бардак (Поли Пичам), остављајући јој жуте флеке на венчаници. У другом, кабаретском делу представе, где сви седимо за столовима, послужени храном (овчетином) и пићем, интерактивно нас забављају заводљивим сонговима а истовремено и едукују путем видео пројекција које утврђују контекст настајања Брехтове драме, успон нацизма и долазак Хитлера на власт. У овом делу можда најјаче оживљава Брехтова тврдња да “театар остаје театар и када је дидактички, и уколико је добар театар, он је и забаван”. Трећи сегмент изводи се нормално на сцени, што је значењски оправдано јер ту настаје театризовани расплет радње, дискутабилни хепи-енд. Кроз врховно ослобађање и награђивање криминалца Мекија Ножа, системску подршку очигледно проблематичним вредностима, гледалац се усмерава на темељно преиспитивање својих уверења, што је вид друштвеног ангажмана, како је Брехт тражио.

*Евримен Ђилас* је представа настала према тексту Радмиле Војводић која потписује и режију (драматургија Борка Павићевић). Драма у пет слика приказује Ђиласову беспштедну борбу за слободу и идеале, његову доследност у спровођењу идеја левике и у очувању критичког мишљења. Та готово романтична борба одвела га је у затвор, што је са врха Партије аргументовано његовим наводним изневеравањем комунистичких идеала. У драми је скоро документаристички представљен његов петогодишњи боравак у затвору, одређен



Сцена из представе: **Опера за три гроша**, режија: Томи Јанежич

суочавањима са физичким ограничењима која су му донела метафизичку слободу. И текст и представа су постављени дијалектички, стране се не заузимају, затвореност мишљења је непожељна за разлику од изразито пожељног критичког сагледавања стварности.

Представа је дизајнирана елегантно, једноставно и атрактивно, у складу са редитељским стилем поетског реализма. Костими су укусно и раскошно сашивени (Лео Кулаш), а сценски простор је посут нагомиланим лишћем које снажно ствара визуалну сценску поезију, истичући утисак меланхолије, а има и могуће пренесено значење о јесени комунизма (сценограф Ханс Георг Шафер). Тихомир Станић психолошки утемељено и веродостојно игра Милована Ђиласа, бескомпромисног револуционара. Стешњен међу затворским решеткама, он се не колеба око својих циљева, напротив, Ђилас одлучно изговара ове речи: “Како не схватате, ја само једноставно знам који је мој први и последњи разлог за побуну – бољи свет!”. У представи су, између осталих, прецизно исписани и Ђиласови



Сцена из представе: **Евримен Ђилас**, режија: Радмила Војводић

односи са Дедијером (Симо Требјешанин) и Кардељом (Зоран Вујовић), који откривају различите аспекте проблема борбе за очување критичког мишљења, сукоб са реакционарношћу итд.

Представа *Евримен Ђилас* завршава се колебаљивим пробијањем речи “Интернационале” које глумци помало несигурно доносе на сцену: “Устајте презрени на свету, ви сужњи које мори глад... Джи се, сав свет из темеља се мења, данас смо ништа, сутра бићемо све.” Ђилас/Станић затим се директно обраћа публици изазовним питањем о (не)могућностима обнове идеја радикалне левице, отварајући на тај начин инспиративно поље сагледавања савремене политичке стварности.

*Очеви су траг(или)* је ауторски пројекат Бориса Лијешевића, двочасовна документаристичка представа која је уметнички изванредно обрадила друштвено-политичке околности живота у Црној Гори. Главна тема је

расуто, изневерено породично наслеђе, а из више аутентичних углова ту су представљене болне последице продаје имовине и отуђивања породичних имања. Она су махом продата Русима да би даље постала средства у сумњивим трговинама (драматуршкиња Стела Мишковић, сарадница на тексту Милена Лубарда Маројевић). На сцени се врућа друштвена проблематика чита кроз интимну визуру, бројни глумци/ликови откривају низ личних, болних прича које животно уверљиво представљају ову битну тему.

Многољудни ансамбл – Ана Вујошевић, Душан Ковачевић, Драган Рачић, Емир Ђатовић, Горана Марковић, Гојко Бурзановић, Јадранка Мамић, Кристина Стевовић, Мишо Обрадовић, Момо Пићурић, Нада Вукчевић, Оливера Вуковић, Петар Бурић, Радмила Божовић, Срђан Граховац, Стеван Радусиновић, Слобо Маруновић, Славко Калезић, Зоран Вујовић, Жаклина Оштир – на сцену је донео бројна истинита и потресна сведочења. Између осталог баве се последицама преоптерећености материјалним вредностима, похлепом за новцем која одводи на путеве без повратка, у поноре алкохолизма, коцкања, чак и самоубиства. На сведеној сцени глумци играју сугестивно на начин који прекорачује мимезу и скоро представљају живот сам. Изведба је обликована у особеној, прекорачујућој уметничкој форми која је естетски и политички моћна и због своје сложене, неухватљиве природе.

*Коza или Ко је Силвија* сигурно је један од најизазовнијих драмских текстова у иначе изазовном опусу Едварда Олбија. Разорно и отровно саркастична, драма сурово руши илузије о брачним односима, изручујући истиниту слику крхотина америчког сна. А ефекат шока на који писац рачуна није циљ, већ функционално средство у неодложном промишљању трулости сржи породичних односа. Овај комад није једноставно поставити на сцену, није лако пронаћи начин игре који би, у потпуности, изнео згуснутост његових значења, апсурдну комичност, циничан презир према лицемерју и малограђанштини, али и болан, трагичан, брутално

истинит приказ усамљености и потребе за љубављу. Млади редитељ Данило Маруновић веома успешно се изборио са специфичним Олбијевим текстом.

Представа је изведена на сцени Студио Црногорског народног позоришта, утемељена је у прецизности, дисциплинованости и напетој суздржаности израза и готово експлодира због околности дисхармоничних породичних односа. На значењском плану наглашени су мотиви губитка разума у нашем свету, брисања људскости и пораста анималности што је изазвано усамљеношћу и нестајањем међуљудске блискости. Игра Марка Баћовића (Мартин), Наде Вукчевић (Стиви), Дејана Иванића (Рос) и Емира Ђатовића (Били) темељи се на фино простудираном психолошком реализму, са благим гротескним изврнућима. Они наступају у сјајном сагласју и у потпуности чине ову представу компактном и делотворном.

## Селекције Плус и Оф

У селекцији Плус коју чине најбоље представе црногорских аутора, настале ван Црне Горе, приказана су три дела, *Чаробњак*, продукција Народног позоришта Сомбор, *Тобелија*, копродукција словеначког фестивала Екс Понто, битољског Малог театра и Драмског театра Враце и *Гардеробер* Словенског народног гледалишча Љубљана. Оне су изабране међу десетак понуђених продукција. Две су редитељска остварења успешних млађих црногорских редитеља који стичу све већи значај и репутацију у целом региону, *Чаробњак* Бориса Лијешевића и *Гардеробер* Вељка Мићуновића. Трећа, *Тобелија*, базирана је на драмском делу искусног црногорског писца Љубомира Ђурковића, чије је занимљиво, стилизовано сценско читање дао словеначки редитељ са богатим искуством рада у Црној Гори, Нико Горшич. Представе *Чаробњак* и *Гардеробер* тематски су блиске, имајући у виду да се обе базично баве уметношћу и уметницима, једна књижевном, друга театарском.



Сцена из представе: **Гардеробер**, режија: Вељко Мићуновић

*Чаробњак*, према тексту Федора Шилија, исписује детаље из живота и дела Томаса Мана, преплићући биографске чињенице, фиктивне догађаје и ликове, као и уопштеније поетско-филозофске мисли о уметности, али и о смислу људског постојања. Лијешевићеву режију карактерише сведеност и прецизност знакова, студиозан приступ у раду са глумцима, антиреализам и дезилузионизам. Глумци слободно прелазе из једног у друго време и место дешавања радње, као и из једног лика у други, без посебне најаве или очигледније границе међусобног одвајања. Ови поступци доводе до активнијег учешћа гледалаца у процесу настајања представе. То је посебно важно јер изоштрава њихов критички став према друштвено-политички деликатним питањима која се у представи постављају.

*Гардеробер* Роналда Харвуда и Вељка Мићуновића бави се темама театра, глумљења, сујете аутора,



Сцена из представе: **Чаробњак**, режија: Борис Лијешев

односа према публици, али и њиховим личним односи-  
ма, пријатељским, емотивним. У вези са тим фино се  
улази и у домен сликања релација између уметности  
и живота, стварног и глумљеног, што води замагљи-  
вању граница између стварности и позоришта. Мићу-  
новићев редитељски рукопис карактерише суптил-  
на стилизација, сведеност средстава, функционална  
статичност игре, ритуалност покрета. Сви глумци су  
све време присутни на сцени, у свечаној тишини пра-  
те развој радње, напете промене у понашању великог  
глумца у тренуцима физичке и духовне онемоћалос-  
ти. Иво Бан у улози Сера сјајно приказује бројне слоје-  
ве његовог карактера, од ароганције и самодовљности  
славног глумца, до фразилности, несигурности, сла-  
бости које га паралелно ломе. Владимир Влашкалић  
као гардеробер Норман убедљиво је комплементаран  
партнер, јак када је Сер слаб, упоран када је Сер не-  
одлучан. Овај *Гардеробер* је елегантна и промишљена  
ода театру, речи и уметности игре.

*Тобелија* Љубомира Ђурковића преиспитује са-  
времени живот, породичне односе и односе међу раз-

личитим генерацијама, фокусирајући се на изазове  
које постављају патријархални обичаји. Стилизовано  
приказује могућности опстанка традиционалних по-  
родичних и друштвених обичаја у временима која се  
мењају. Радња се одвија у једној породици између три  
женска члана, мајке, кћерке и снахе које су изгубиле  
јединог мушкарца у свом окружењу. Да би испуниле  
ту празнину, оне одлучују да спроведу традиционалан  
обичај који укључује промену женског понашања у си-  
туацији одсуства мушкарца у породици. Осим стили-  
зације која обезбеђује прегршт зачудних визуелних и  
кореографских решења, кључно важна у овој представи  
је њена аудио компонента. Аутор је изабрао мноштво  
познатих поп песама из осамдесетих година са југо-  
словенских простора, аутора Азре, Идола, Зобрањеног  
пушења и других, које постојано прате, илуструју или  
коментаришу радњу. Ове песме у тематском погледу  
директно реферирају на садржај представе, а истовре-  
мено се конкретно односе на балкански простор, најо-  
чигледније у самом финалу представе, када публика  
слуша “Балкан” групе Азра.

Селекција Оф обухватила је три представе не-  
зависне продукције: *19. децембар – дан иослије*, Васка  
Раичевића, Стефана Бошковића и Драгане Трипковић,  
у режији Ане Вујошевић, Алтернативне театарске ак-  
тивне компаније Атак, плесну представу *Дај ми руку* и  
*Ићи кроз*, балетске трупе Бало и *Ружу са два мириса*, ау-  
торски пројекат Горане Марковић и Јелене Минић. Из  
ове селекције издвојићемо прву. Представа је амбијен-  
тално играна у урушеној фабрици “19. децембар”, што  
је одговарајући простор за бављење граничним, брута-  
листичким темама, физичким и емотивним насиљем,  
криминалом као (илузорним) начином изградње бољег  
живота, као и прељубама и општим нарушавањем ин-  
тимних односа у наше друштво. Амбијент је створио  
напету осећање безнађа и појачао доживљај гледала-  
ца. Језик представе је сиров, директан, груб, у складу  
са еруптивним потребама младих аутора за побуном  
против фрустрирајућих околности живљења.

## Пратећи програми

У оквиру богатих пратећих програма Бијенала биле су приређене инспиративне и садржајне дебате, промоције и радионице. Посебан акценат био је на издавачкој делатности, па су тако организоване промоције књига *Црнојорци на сцени* Сретена Перовића, *Увод у антропологију изведбе/Које треба казалишће?* Дарка Лукића, *Ин пашриа*, Варје Ђукић, као и представљање Библиотеке АРС Сцена, издавачке куће Клио из Београда. У Црногорском народном позоришту одржане су и три дебате: “Шта је нама Бијенале – социо-културни учинак националног позоришног фестивала”, затим анимациона дебата “Образовни програми институција културе: популаризација уметности – нове праксе, стара искуства”, као и дебата часописа *Гесџ* “Позоришно сведочење: концепти истинитости у савременим позоришним праксама”.

На посећеној трибини о значају Бијенала речено је да овај фестивал кључно афирмише позориш-

ну уметност на националном нивоу. Говорило се и да фестивал подстиче дијалог о важним позоришним и културолошким темама и да поставља многа питања, укључујући и питање о будућности самог Бијенала. Као уметничке институције, фестивали се међу собом разликују, имају различите фокусе. У вези са тим Бијенале је важно као национални фестивал који служи препознавању, успостављању и надградњи идентитета црногорског позоришта. Истовремено, фестивал подстиче бољу видљивост црногорског позоришта изван Црне Горе.

## Награде

Фестивал је затворила представа *Неојланџа* Ласла Вегела и Андраша Урбана, а жири Бијенала (позоришни стручњаци из региона, Лиљана Мазова, Дарко Лукић, Блаж Лукан, Ласло Вегел, Мирко Влаховић), одлучио је да је најбоља представа у целини *Евримен Билас*, најбољи редитељ је Томи Јанежич а специјална награда припала је ансамблу представе *Очеви су традили*.

Сцена из представе: 19. децембар – дан послје, режија: Ана Вујошевић



Пише > Милан Маћарев

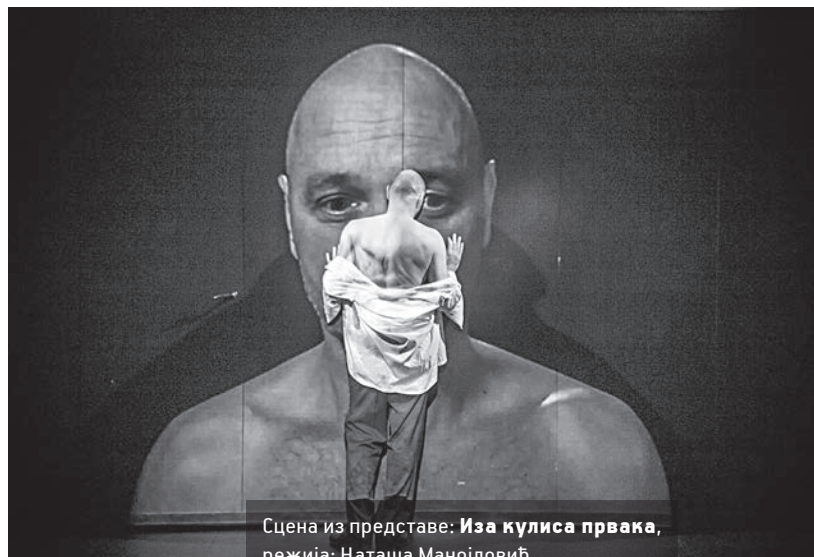
## 49. Борштниково сечање

# Иза кулиса првака

**49.** Борштниково сечање одржано је у Марибору од 17. до 26. октобра 2014. Жири у саставу Јасен Боко, Томаш Кубиковски, Барбара Орел, председница, Теа Рогољ и Петра Видали доделио је Велику награду Фестивала Борштниково сечање за најбољу представу *Свадби* Рудија Шелига, у режији Јернеја Лоренција и извођењу СНГ Драма Љубљана, док је награда за режију припала Матеји Колежнику за режију *Модерне нò драме*, у извођењу Словенског сталног гледалишча Трст и *Пријатељи*, у извођењу СНГ Драма Љубљана. Награде за глуму добили су Нина Иванишин за улогу Ленке у *Свадби*, Јанез Шкоф за улогу Оца и Барбара Церар за улогу Оне у представи *Анђео заборав* (СНГ Драма Љубљана). Бранко Хојник награђен је за сценографију у представама *Свадба* и *Краљ Бешајнове* (СНГ Љубљана и СНГ Марибор), а Бранко Рожман за музику у представи *Мршвац долази по драгу* у продукцији Прешерновог гледалишча Крањ и Местног гледалишча Птуј.

Представе које сам видео показују борбу са собом и очекивањем публике коју воде редитељи и позоришта. На једној страни је изражена жеља да се иде што даље у истраживању театра којим све више царује его редитеља, а на другој се проблематизује и ревалоризује место и улога извођача радова – глумаца. Издвајам остварења која на свој начин померају устаљене представе о позоришту и глумцу.

*Свадба* Рудија Шелига у режији Јернеја Лоренција рекреира познату Сартрову реченицу: Пакао то



Сцена из представе: **Иза кулиса првака**,  
режија: Наташа Манојловић

су други. Недељно поподне је некад било синоним за породично окупљање а овде је прилика да се локалци нађу у кафани и покушају да се изборе са досадом и незнањем. У томе им помаже долазак умно заосталих Ленке (Нина Иванишин) и Јурија (Јанез Шкоф). Посетиоци кафане праве “свадбу” као сурово позориште у позоришту које се окрене против сопствених креатора. На крају гастарбајтер Жагар (Грегор Бакович), који више не може да издржи шиканирање, убије Шизофреника (Аљаж Јовановић) тако да представа добије





Сцена из представе: **Краљ Бетајнове**, режија: Едуард Милер

(не)очекиван расплет. Игра глумачког ансамбла остала је на нивоу представљања па драма Шелигових ликова остаје углавном отуђена и дистанцирана од публике. Нина Иванишин истиче се као рањива и невина Ленка која је у дослуху са паганским наслеђем али по цену здравог разума. Сценограф Бранко Хојник наставља да изненађује својим истраживањем драматургије сценског простора. Хојник дефинише простор провинцијске кафане са шанком тамо где му наизглед није место – скоро на просценијуму. Овакав приступ отвара могућност за другачији мизансцен од уобичајеног и наводи публику на другачији однос према представи.

*Краљ Бетајнове* Ивана Цанкара је представа која репрезентује идеално сагласје на једној страни неоакадемског, а на другој модерног редитељског поступка Едуарда Милера (драматург Жанина Мирчевска). Парадоксално, актуелности представе доприносе Цанкареве песме које хорски изводе глумци што додатно даје дозу атрактивности и енергије представи. Прича о Јожефу Кантору подсећа на добро познате приче неолибералног капитализма ex-YU простора. Појединац који не преза ни од чега стиче богатство и мало помало ставља читаву Бетајнову у своју функцију. Његов следећи корак је политика у чему му, уз одређене уступ-



Сцена из представе: **Свадба**, режија: Јернеј Лоренци

ке, помаже и жупник Бетајнове. На свом путу Кантор и дословно гази по лешевима у нади да ће га бар неко зауставити. Када то после убиства Макса не учине ни представници Цркве ни судства, остаје му да слободно влада неоптерећен страхом ближњих и потчињених. Канторов антагониста је млади неуспешни студент Макс (Марко Мандић) који је заправо шармер без покрића како према женама тако и према било каквим животним обавезама и одговорностима. Немоћан да направи мали али суштински корак од речи ка акцији, он на крају завршава као Канторова жртва. Постоје одређене сличности са Шекспировим *Хамлејшом* кога је Цанкар преводио у време када је писао ову драму. Међутим, суштинска разлика је да Хамлет успева да се освети свом стрицу за смрт оца и постигне промену, док Макса убија краљ Бетајнове после чега постаје још моћнији. Канторова кћи и поред љубави према Максу показује већу љубав према лагодном животу у родитељској кући. Иронија је у томе да је она можда следећа Кантора жртва јер је начин на који је он држи

у крилу у једној сцени све само не очински. Редитељ као да упућује поруку да незасити Кантор, који више нема проблема ни са савешћу ни са друштвом, жели да успостави инцестуозну везу са сопственом кћерком да би се опет осетио живим. Међутим, Францкине руке око врата вереника показују да се те исте канторовске руке могу склопити као смртоносне менгеле и око очевог врата. Редитељ Милер изузетно је добро искористио све могућности сценског простора Бранка Хојника. Симултани простор са клупама функционише као простор цркве, кафане али и као судски простор у овој вансеријској представи.

Ауторска монодрама *Иза кулиса првака* Дарија Варге, у режији Наташе Манојловић и у продукцији СМГ Љубљана релативизује појам сценске истине. Аутор и извођач Варга заступа два супротстављена става: истина је само једна и истина је безброј. На путу истраживања позоришне истине Варга ставља зечје уши и зубе и представља себе као глумца који је играо зеца. Логична асоцијација је да се ова сцена и све што следи догађа после представе у његовом матичном позоришту. По Варги, они који воле позориште у себи иду у позориште на психотерапију, а они други на рампу. Изузетно луцидно Варга ансамбл игру пореди са шумом у којој прваци не шуме, док други део ансамбла шуми. Његово духовито показивање прате мултиплицирани Варге на зидовима у овим улогама.

Када уморни Варга легне на под, он као да вежба како ће изгледати када буде умирао. Варгин приступ асоцира на Платона који је у свом делу *Фегон* рекао да је филозофија увежбавање смрти, а филозофирање припремање за смрт. Према Платону, филозофи се баве само двома темама: смрћу и умирањем. Међутим, тема смрти је само мотив који овог глумца враћа на тему сопствене неискоришћености на сцени због израженог ега модерних редитеља.

Варга изводи симболичну сцену у којој, тражећи истину у театру, носи кваку за коју треба да пронађе права врата. После неколико покушаја јасно је да је истина безброј, а једна од њих је да он никада није иг-

рао зеца. Лајтмотив смрти поново се појављује као и слутња да ће умрети, али да ће други наставити да живе. У размаштавању будућности заправо га највише занима да ли ће се њега ико сећати као глумца.

У једној онеобиченој сцени Варга открива и праву функцију лика зеца у његовој монодрами. Лик зеца понаша се као добитник награде који прича свој сан о томе како је играо зеца у дечјој представи. Ова сцена је парафраза Чуанг Цеове дилеме о томе да, када се лептир пробуди, не зна да ли је човек који сања да је лептир или је лептир који сања да је човек. У представи Дарија Варге лептир је замењен улогом зеца. Како не може више сам себе да психоанализира, Варга се одлучује да потражи помоћ публике и да направи интерактивни тетар. Међутим, покушај интеракције само ствара нелагоду и њему самом и публици која је дошла да гледа, а не да учествује у представи.

У наредној сцени оживела сценографија издаје глумчеве напоре да пронађе тежиште јер ствара привид његовог лебдења у простору. Ово је можда најимпресивнији дOMET визуелне драматургије представе. Када све делује изгубљено овај трагач се нађе у сопственом виртуелном позоришном музеју у коме се налазе костимирани ликови које је играо по сезонама. Затварањем зидова виртуелног музеја као да се затвара и његова професионална биографија.

Повратак у глумачку гардеробу је епилог ове представе. Дарио Варга пушта са магнетофонске траке импресије својих колега из СМГ-а о његовој маленкости. Када легне да одспава, Варга отвара две асоцијације: да је за њега позориште замена за дом против чега се иначе током представе борио или да је читава монодрама ретроспективни сан глумца Дарија Варге.

*Затварање љубави* Паскала Рамбера је дуодрама која се игра у Европи, САД-у и Јапану. Рамбер је текст о расанку једног мушкарца и једне жене написао за Станисласа Нордеја и Андреу Боне. Рамберов текст заговара наизменично смењивање мушког и женског монолога, активног и пасивног принципа и сагледавања



Сцена из представе: **Свадба**, режија: Јернеј Лоренци

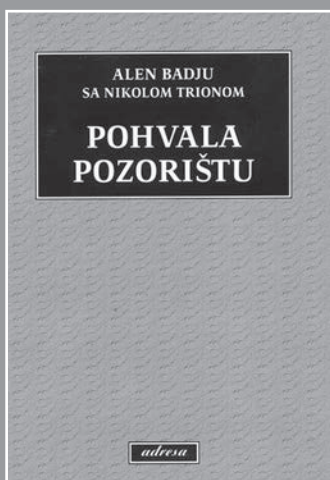
једног односа из два угла. Представа Ивице Буљана је специфична по томе што су Марко Мандић и Пија Земљич пар и у приватном животу, што представи даје додатни набој. Наиме, због поплаве представа тзв. документарног театра и ауторских пројеката где глумци вивисецирају свој лични и професионални живот, (не) упућена публика је забринута да ли Мандић–Земљич затварају своју љубавну причу. Али ако се представа пажљиво гледа направљен је оквир сигурности од загревања актера у духу Гротовског преко контекста пробе којом представа почиње а завршава загрљајем и пољупцем актера. Овај контекст заправо је једино могућ јер је тешко *замислити* реални оквир у коме би мушкарац и жена слушали логореичне и увредљиве монологе, а да не прекину једно друго или да не оду у неком тренутку. Парадоксално, текст који као да је писан у славу глумаца заправо је, ако се игра у целини, у славу писаца. А они не воле да их скраћују јер текст је музика код добрих драмских текстова како би то рекао руски писац Николај Кољада.

---

**Суена**

**КЊИГЕ / ДОГАЂАЈИ / IN MEMORIAM**

---



Ален Бадју са Николом Трионом,  
**Похвала позоришту**  
(са француског превела Рахела Печкаи-Ковач),  
Адреса, Нови Сад 2014.

**П**рво гостовање француског филозофа Алена Бадјуа (Alain Badiou, 1937) у Србији, најпре у Београду, а потом и у Новом Саду, изазвало је велику пажњу. После предавања које је одржао о политици, позоришту и филму, а која су била изузетно посећена, верујем да ће домаћи издавачи превести и објавити још неке од његових бројних књига, будући да је Бадју не само један од најутицајнијих мислилаца данашњице већ и један од најпродуктивнијих. Код нас је до сада преведено тек неколико његових књига: *Прејлед мейаполишике* (са француског превео Радоман Кордић), “Филип Вишњић”, Београд 2008; *4. маја 1968. (из комунистичке хийошезе)*, Едиција Југославија (свеска бр. 1), Београд 2009; *Свети Павле, ушемељење универзализма* (са француског превео Радоман Кордић), “Албатрос плус”, Београд 2010; *Похвала љубави* / Ален Бадју са Николом

Пише > Зоран Ђерић

## Позориште као супериорна уметност

Трионом (превела са француског Оливера Миок), “Адреса”, Нови Сад 2012; *О мрачном слому: право, држава, холишика* (с француског превела Оља Петронић), Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд 2013; *Чега је Саркози име?*, Књижара “Круг”, Београд 2014. и, у децембру 2014, књига *Похвала позоришту*.

Иако није обимна (мање од 100 страна), ова књига је изузетно садржајна јер покреће готово све, за овог филозофа, кључне теме: политику, позориште, филм, плес, љубав... Књига је настала на основу отвореног дијалога између Бадјуа и Николе Триона, на сцени “Позоришта идеја”, на Фестивалу у Авињону, 15. јула 2012. Никола Трион (Nicolas Truong) је новинар *Монда*, продуцент на француском радију, аутор књиге *Историја шела у средњем веку*, са Жаком ле Гофом (2003), познавалац кретања савремених идеја, директор Фестивала у Авињону, од 2004. године, на коме је покренуо Позориште идеја где је водио разговоре са позоришним редитељима, ствараоцима и мислиоцима. Као резултат ових дружења објављене су књиге: *Позоришне идеје: 50 мислилаца или како разумети 21. век* (“Фламарин”, 2008), *Похвала љубави*, настала 2009. у разговорима са Бадјуом, као и *Похвала позоришту* (2012). Трион се залаже за филозофско позориште које превазилази једноставна читања канонских текстова на сцени. Ален Бадју који је, поред осталог, и драмски писац, био је не само одличан говорник него је имао, са друге стране, и те како компетентног саговорника.

У *Похвали позоришту*, како је примећено на клапни књиге, Бадју се “показује као рапсод блиставих фрагмената. Он евоцира Молијера, Аристофана, Че-

хова, Шекспира, Стриндберга, Корнеја, Бекета, Клодела, Брехта, Пирандела. То су његове референце.” Наводи и истакнуте савремене позоришне редитеље: Бернар-Мари Колтеса (*У самоћи њамучних њоља*), Мари-Жозе Малис (*Пирандело*), Жана Фабра (Танхојзер, Вагнер), Томаса Остермајера (*Народни неџријашељ*, Ибзен), Оскараса Коршуноваса (*Мајстџор и Марјариша*, Булгакова)...

“Да би се разумело шта је позориште, морамо да разумемо и шта је иманенција тела и шта је трансценденција идеје, знајући да позориште не сме да дозволи себи да се ‘апсорбује’ ни у иманенцији ни у трансценденцији”.

Говорећи о односу позоришта и филозофије, Бадју истиче да позориште има извесну предност у односу на филозофију: позориште је окупљало масе, а представе су се изводиле пред хиљадама људи, док је филозофија тада била првенствено усмена активност, пред малим дискусионим групама. “Платон је са великом обазривошћу анализирао предности и опасности позоришта. Позориште оставља на гледаоце утисак велике снаге: оно их узбуђује, преноси их у другачији свет, измамљује аплауз или звиждање, позориште је једна жива вибрација.” Пошто позориште има такву моћ деловања, оно “заслужује да буде надзирано и често осуђивано”. Бадју даље уочава ривалство између позоришта и филозофије – у освајању духа. “У суштини, позориште и филозофија постављају исто питање: на који се начин обратити људима да свој живот разумеју другачије од оног којег уобичајено живе? Позориште бира индиректан начин – представу и дистанцу, док филозофија бира директан начин – подучавање, лицем у лице између учитеља и слушаоца.”

Бадју говори о важности текста у позоришту, о његовој неопходној подршци. Признаје да је тело пресудно за позориште, док текст функционише као симболичка гаранција да се позориште дешавало и да се и даље дешава.

У поређењу са другим уметностима (филм, игра, музика, плес), позориште има предност. Бадју прихвата дефиницију песника Стефана Малармеа да је позориште супериорна уметност, односно “најпотпунија уметност, јер се бави иманенцијом и трансценденцијом *огма*”.

Последње, пето поглавље, посвећено је месту гледаоца. Говори о добром и лошем позоришту, великим и малим представама, о стрпљивом и нестрпљивом гледаоцу. Односно о томе да је на гледаоцу да сам одлучи да ли је представа коју гледа позориште или “позориште”, да ли ће остати да је гледа до краја, или ће устати и напустити салу. Позивајући се на своју књигу *Рајсџоџија за њозоришџије*, Бадју дефинише лоше позориште које “води порекло од мисе”, које је препуно понављања, фалсификованих догађаја. “Лоше позориште је збирка основаних идентитета који се репродукују, са конвенционалним идејама и одговарајућим мишљењима који их прате”. Ово позориште он ставља под наводнике, свестан да оно постоји и да ће увек постојати. “Лоше позориште је неуништиво. Али такође је и истина да ниједан тријумф лошег позоришта не може да превазиђе право позориште”.

А шта је онда право позориште? То је оно позориште које треба да волимо и подржимо, јер је комплетно, које се одвија у игри, “у крхкој јасноћи на сцени”. “Позориште мора да нас усмерава помоћу приступа имагинацији коју побуђује његова неупоредива снага”, закључује Ален Бадју своју импресивну *Похвалу њозоришџију*.

Пише > Сенка Петровић

## Предисторија српске комедиографије



Исидора Поповић, **(Пред)историја веселих позорја. Комедија у Срба пре Јована Стерије Поповића**, Стеријино позорје, Нови Сад 2014.

Стеријино позорје је неприкосновени ауторитет у театролошком животу Србије. Све што ради, има посебну тежину и одговорност, тако и издавачка делатност. Самим тим што је Позорје одлучило да штампа одређену књигу, њена важност и важност привилегованог аутора расту, те заслужују да се обрати посебна пажња на садржај. Ту част добила је др Исидора Поповић књигом *(Пред)историја веселих позорја / Комедија у Срба пре Јована Стерије Поповића*, библиотека *Синџезе*, књ. 7, 2014. (293 стране, тираж 500). Рад настао као круна докторских последипломских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, Одсек за српску књижевност.

Наслов нас недвосмислено упућује на тему књиге: истраживање почетка и најранијег развоја српске комедиографије до појаве Јована Стерије Поповића. Тема којом се ауторка бави врло је храбар одабир дисертације (захваћен је велики временски распон, од средњег века до прве трећине 19. столећа). Веома мало олакшавајућих околности је било при прикупљању грађе због разубјености извора и недовољно јасно сачуваних података о великом делу српске драмске и позоришне историје. У неким случајевима, подаци до којих је истраживањем стигла равни су 'пабирцима', како сама наводи. (Разлози за то су познати: српски народ се, у поменутом периоду, борио за преживљавање нације и религије услед окупације Турске (муслиманске), с једне стране и Аустроугарске (католичке), с друге, а писменост становништва била је у малом постотку.) Стога не изненађује ауторкин ауторитативан тон при релевантном оцењивању наведених података и цитата. У раду нема произвољности нити неодмерности. Све је аргументовано, анализирано с великом пажњом. Чак се намеће, можда за нијансу преопрезно, константно коришћење термина "условно", али то је разумљиво с обзиром на фрагилност теме која се обрађује. Ауторка се није устезала да укаже на поједине грешке својих претходника у радовима исте тематике.

Исидора Поповић се служи интердисциплинарним научним методом, користећи технике и знања из неколико области. На првом месту теорије (драмске) књижевности, затим историје, савремене анализе технике драме, естетике, социологије, психологије, као и незаобилазном компарацијом. Коришћен је леп, разумљив књижевно-научни језик, али од читаоца се захтева обимно опште образовање и наклоност према уметности, што можда сужава број конзумента књиге. Дobar наследник књижевно-театролошког пута коме су основе утемељили ауторитети попут проф. др Божицара Ковачека, као првог међу једнакима, на које се Исидора Поповић понајвише ослања. Са неким ставовима, које је ауторка одабрала да брани, читалац може и не мора да се сложи. Ово треба схватити као предност њеног рада јер отвара могућност за аргументован дијалог.

“Иако је развој комедије као књижевне врсте у периоду који претходи Стерији доминантна тема ове студије, у њој ће из наведених разлога она донекле бити посматрана и као позоришни феномен. То је, чини се, нужно нарочито у оном периоду у којем комедија као књижевни жанр још увек не постоји. На тај начин, лакше ће се утврдити на који начин и у ком тренутку се ова два аспекта комедије разилазе, а у ком се сусрећу, преплићу и надопуњују.” Поред развоја комедије, ауторка ненаметљиво али константно приказује и развој дефиниције термина комичног и комедије у књижевном смислу.

Књига је подељена у осам поглавља, чврсте структуре и природног следа:

*Увод:* од незаобилазних античких ставова о комедији, преко народних игара и ритуала до приказа односа власти (државне и црквене) према свему што позориште обједињује.

*Замети српске комедиографије:* најпре црквена драма *Удворење Архангела Гаврила девојци Марији* Гаврила Стефановића Венцловића и *Трагедокомедија* Емануила Козачинског, као прелаз између црквеног и световног концепта комедије.

*Рађање српске комедиографије:* комедија још увек припада искључиво литерарној врсти; анализе три драме Емануила Јанковића (*Терџовци*, *Зао ошац и неваљао син*, *Благодарни син*) и *Дамона* Доситеја Обрадовића. У првим преводима и прерадама врло је уочљиво да се просветитељи не одлучују за најбоља (у књижевном и драмском смислу) дела писаца оригинала, већ за она која су у идеји и етици садржаја најближа њиховој просветитељској дидактичкој сврси, као примату вредносног система епохе с краја 18. века.

*Креативно осамостаљивање српске комедиографије:* опус Јоакима Вујића посматран као својеврсни прелаз између преводилачко-прерађивачке праксе и појаве ауторске комедије (*Љубовнаја зависити чрез једне цийеле*, *Слеиј миш*, *Добродеиелниј дервиш или Звекейуша кайа*, *Шнајдерски калфа*). Ауторка је заузела позитиван и бранитељски став према Јоакиму Вујићу, иако каже: “Њега је више занимало позориште него књижевност и вероватно му је одиста и мањкало књижевног укуса”, али он се, највише до тада, приближио поимању комедиографског са данашње тачке гледишта. У посебно успелој анализи комедије *Слеиј миш* ауторка је успела да пренесе и комичност дела.

*Почеци ауторске комедиографије:* “Основну линију развоја закључује поглавље о првом српском оригиналном комедиографу и, барем колико се данас зна, једином правом и непосредном Стеријином претходнику – Лазару Лазаревићу старијем.” Анализа драме *Пријатељи*.

Дат је и посебан осврт на систем *споредне линије иреводилачко-иерађивачке фазе* пре појаве Јована Стерије Поповића (*Оскорблениј младожених*, неименованог аутора, *Аршелло*, *иридворни шаљивчина*, Мојсија Игњатовића и *Огело из Триестиа* (превод и посрба) Михаила Витковича).

*Додаишак* у коме даје кратак приказ развоја дубровачке комедиографије и драмско-позоришне традиције која се везује за простор Боке Которске оправдао је своју намену да се заокружи анализа свих утицаја



на српску комедиографију, док је сам по себи увод за неку следећу студију. Неколицина табеларних приказа података у књизи је веома успела.

Поделивши поглавља и именујући их по развојним периодима човека: *замеци, рађање, осамостаљивање*, ауторка нас недвосмислено води ка следећој помисли – неће ли се десити неки научни рад који ће описати и смрт српске комедиографије једног дана, далеко било?

Убеђени смо да ће тражња за књигом бити велика у театролошким круговима те за друго издање предлажемо ауторки нешто што мислимо да би било корисно за будуће читаоце и истраживаче. Корисно би било додати у наводима литературе (15 драмских дела и 158 научних књига) и издаваче издања. Саветујемо и да се именски регистар употпуни и именима аутора из фуснота на које нас ауторка упућује.

Развој српске ауторске драме довео је до оснивања институционалног позоришта. Док се неколико векова раније бацала анатема на комедију, глумце и представе, у 19. столећу исти ти, анатемисани, постали су пример идентитета националне свести и “мезимчад народа”. Тему о којој се мало знало, за коју је грађа сачувана у траговима, књига Исидоре Поповић осветлила је новим светлом. Читалац који има макар основно знање о театрологији и научно-истраживачком раду, може да претпостави коју количину труда је потребно уложити у овакав, бићемо слободни да кажемо, детективски посао. Ишчитавањем целе књиге поштовање према овом раду расте сваком страницом. Студенти филозофских и драмских факултета добили су нови уџбеник, љубитељи уметности лектуру, а Стеријино позорје издање којим може да се поноси.

Пише > Исидора Поповић

## Драгоцен позоришни мозаик

**Н**ова књига Зорана Т. Јовановића, штампана у издању Позоришног музеја Војводине, појављује се као део награде “Ловоров венац”, којом је аутор овенчан за своје целокупно животно дело у области театрологије 2007. године.

Могло би се устврдити да три велике целине у које је ова књига укомпонована представљају својеврстан пролог, централни део и епилог. Наиме, први део *Драматуршких оледа* – “Уводне натукнице или трагање за изворима” није само класичан ауторов предговор, већ осветљава такоређи научну “поетику” Зорана Т. Јовановића, открива неке готово интимне тајне његове научне позорнице. На тој позорници главни ликови су махом заборављене и скрајнуте личности наше театарске прошлости, а главна места збивања архиви. За Зорана Т. Јовановића – архиви, они јавни, као и они приватни, очигледно су много више од места на којима се чува архивска грађа. У “прологу” својих *Драматуршких оледа*, он на читаоца преноси свој скоро опипљиви ентузијазам, пишући о архивима готово као о магијским местима, процепима у којима се сусрећу прошлост и садашњост. Читајући први део књиге у коме је трагање за архивским изворима (што никада није ни лак, а ни изванредан посао) неприкосновена светиња, постаје сасвим јасно због чега су научни резултати Зорана Т. Јовановића поуздани и не доводе се у питање.

Правећи увод у централни део књиге који чини 28 разноврсних текстова, аутор напомиње да је “позоришну историју велику, свеобухватну, готово (...) немогуће написати” и додаје – “Ишао сам, зато, низом малих открића, значајних позоришних делатника, неправедно потиснутих велом заборавља, отварајући нови



Зоран Т. Јовановић,  
**Драматуршки огледи,**  
 Позоришни музеј Војводине,  
 Нови Сад 2014, 428 стр.

угао посматрања на одређене личности, догађаје, појаве и периоде у нашој, бескрајно занимљивој позоришној историји. Ова књига, збир од двадесет осам текстова, постаје моја позоришна прича, коју сам исписивао стрпљиво, свакодневно. Она има мој печат, чини мој позоришни рукопис.”

Централни део књиге организован је у пет целина – прва целина “Позоришници из прошлости” обухвата пет текстова који су посвећени заборављеним личностима наше позоришне прошлости, или пак мање познатим аспектима живота и стваралаштва афирмисаних градитеља овог дела српске културне повеснице. Ту је осврт на Николу Боројевића, затим на позоришну делатност Милована Ђ. Глишића, текст о репертоару путујућег позоришта Фотија Иличића, о глумцу Луки

Поповићу. Следе текстови о Нушићу — његовим везама са Панчевом и његовом друштвеном и уметничком ангажману, затим осврт на позоришну фигуру Милана Грота, што је једна од најважнијих научних преокупација аутора *Драматуршких оледа*. Прву целину уоквирују текстови о Браниславу Војиновићу, као управнику три међуратна позоришта (у Новом Саду, Скопљу и Београду), Велимиру Живојиновићу Massuki у Скопском позоришту и о глумцу Пери Јовановићу.

Другу целину — “Књижевна дела на сцени” сачињавају три текста — о инсценацијама Домановићевих сатира у српским позориштима, затим о Сремчевом *Вукадину* у драматизацији Јосипа Кулунџића и о извођењима дела Јанка Веселиновића током Другог светског рата.

“Сценске судбине” заједнички је наслов трећег сегмента централног дела *Драматуршких оледа* који обухвата разматрања о Гавелиној преради и режији Стеријиних *Родољубаца*, као и о сценској судбини Костићеве трагедије *Пера Сеједицац*. Следе два крајње занимљива текста — о комедији Тодора Љ. Поповића *Кајешан-Пантелијина њосла* и о комаду *Канцеларијско време* Чеде Поповића. Наредни текст треће целине посвећен је *Јазавцу пред судом*, а настао је 2004. године, о стогодишњици првог појављивања чувеног Кочићевог дела. Поглавље уоквирује текст који се дотиче велике теме — виђења Косовског боја у српској драми.

Четврта и последња, пета целина централног дела посебно је занимљива из неколико разлога. Наиме, у четвртом поглављу (“Позоришни историчари и театролози”) аутор се осврће на делатност петорице истакнутих позоришних посленика — Боривоја С. Стојковића, Слободана А. Јовановића, Станислава Бајића, Драгољуба Влатковића и Душана Михаиловића. Уз генералне вредносне судове о њиховим доприносима српском позоришту, треба истаћи и чињеницу да је аутор *Драматуршких оледа*, како истиче, све њих и познавао, са њима и сарађивао, а “у написима о њима не би требало тражити детаљнију анализу њихове критичарске

поетике, већ увид у њихов вишедценијски рад и место у нашој позоришној култури, које им припада.”

Сличан је случај и са петим поглављем књиге, названим “Новосадски позоришни круг”, у коме су дати текстови о Станоју Душановићу, Милошу Хаџићу, Стевану Шалајићу и Мирку Петковићу. Сва четворица су личности са којима је Зоран Т. Јовановић био у непосредним и дуготрајнијим контактима, чији је рад имао прилике да прати изблиза и због тога су ови текстови ванредно занимљиви и аутентични.

\* \* \*

*Драматуршке олеге* уоквирују “Аутобиографски записи”, на почетку овог приказа означени као својеврсни епилог кроз који се свеже и питко провлачи читав један важан период савремене позоришне историје. То је пре свега јасна слика театарске, али и шире културне прошлости Југославије у другој половини 20. века, којој “поглед изнутра” даје специфичну вредност.

Најкраће речено: књига Зорана Т. Јовановића у целини је драгоцен позоришни мозаик или, прецизније, мозаик о позоришту, као и нека врста резимеа ауторових кључних научних преокупација у последњих неколико деценија.

Пише > Ана Тасић

## Увод у савремену театрологију

У издању загребачке издавачке куће Leykam international објављено је двотомно издање Бориса Сенкера *Увод у савремену театрологију*, чија је промоција одржана почетком октобра у Подгорици, у оквиру Бијенала црногорског театра.

Након исцрпног увода где разматра појмове “савремено” и “театрологија”, професор Сенкер читаоцима представља одабрану групу аутора у области савремене театрологије, интердисциплинарне науке у којој се прожимају наука о књижевности, лингвистика, естетика, социологија, антропологија, родне студије, културологија.

У првој књизи Сенкер критички осветљава радове из семиологије/семиотике позоришта, драматургије/драматологије, театрологије и структурализма. Након општијег увода у семиологију, кроз дефинисање рада Фердинанда де Сосира и Чарлса Сандерса Пирса, Сенкер је исцртао историју примењивања семиологије на позоришну уметност, од тридесетих година прошлог



LEFKAM

Uvod u  
suvremenu teatrologiju II.  
BORIS SENKER

Борис Сенкер, **Увод у савремену театрологију I, II**, Leykam International, Загреб 2010, 2013.

века, кроз анализе дела Отакара Зица, Јана Мукаржовског, преко Жоржа Мунина, Тадеуша Ковзана, Кеира Елама, до текстова немачке театролошкиње Ерике Фишер-Лихте. Треће поглавље прве књиге објашњава уводне теоретске поставке у области драме, драматургије, драматологије, од разматрања рада Аристотела, преко Лесинга, до Патриса Пависа на пољу драме и драматургије, а Кеира Елама и Вјерана Зупе када је реч о појму драматологије. Сенкер је у ово поглавље уврстио и савремене хрватске театрологе Дарка Сувина и Ладу Чале Фелдман, који примењују истраживања европских научника на тумачења хрватске савремене драматургије. Чале Фелдман је, на пример, применила актантски модел Ан Иберсфелд на драму *Анера* Иве Брешана, док је Сувин Крлежину драматику третирао кроз “теорију агенске анализе”, односно кроз Суријове драматуршке функције означене астролошким симболима Лава, Сунца, Земље, Марса, Ваге и Месеца. Четврто, последње поглавље прве књиге посвећено је структуралној анализи драмског и извођачког текста, при чему се аутор више бави традицијом односно оним што је претходило структурализму, у друштвеним и хуманистичким наукама.

У другој књизи срећемо ауторе у области позоришне антропологије и антрополошког позоришта, социологије позоришта, студија извођења, као и новијих историја позоришта – Гилбера Мареја који се посебно бавио проучавањем порекла позоришта у ритуалу, Френсиса Фергасона и његова истраживања аналогија између драме и мита, позоришта и ритуала, Ричарда Шекнера који је анализирао додирне тачке између театрологије и антропологије, Виктора Тарнера који је успоставио сличности између драме на позорници и драме у људском животу, Еуђенија Барбе са истраживањима заједничких својстава извођачких пракси у различитим историјским и/или географским окружењима итд. На крају ове групе позоришних антрополога, а пре дела књиге који се бави антрополошким позориштем, Сенкер је укључио коментар о раду Антонина Артоа чија је идеја о позоришту суровости битно променила токове

савременог позоришта. Артоов рад је близак позоришним антрополозима али и антрополошком позоришту, због његовог централног интересовања за “егзотичне” и “примитивне” културе. Но, са друге стране, како Сенкер то тврди, Артоов приступ не одговара сасвим једном антропологу који жели да дубински схвати другу културу, његов је приступ приступ авангардног уметника незадовољног властитом, “мртвом” културом (Сенкер наводи пример Артоовог интересовања за мексичке обичаје). У вези са тим треба још јаркије нагласити разлику између позоришне антропологије и антрополошког позоришта – први појам означава антрополошки приступ позоришној уметности и другим извођачким праксама, док други дефинише освешћену примену извођачких техника у антрополошком проучавању људских заједница. Знатно више простора Сенкер даје првом појму кроз поменуте студије Барбе, Тарнера, Шекнера и других, док други појам третира кроз рад Питера Брука.

Друго поглавље друге књиге обрађује социологију позоришта кроз студије Ервинга Гофмана који је систематично проучавао глуму у свакодневном животу, затим француског социолога Жоржа Гурвича који је, како истиче Сенкер, врло тешко долазио до признања, иако су његова истраживања из педесетих година двадесетог века била фундаментална за (марксистички утемљену) социологију позоришта. Сенкер потом анализира рад Жана Дивињоа који је делом прихватио Гурвичеве тезе у капиталној студији *Социологија позоришта*, о којој је други хрватски театролог Дарко Лукић рекао да је то нелинеарна историја европског позоришта, дата из угла (марксистичког) социолога. А социолошка база Дивињоовог проучавања позоришта је оправдана чињеницом да је “позориште уметност чији се корени налазе у друштвеном животу и која је више него иједна друга уметност уткана у живу потку колективног искуства”. Сенкер затим и критички представља студију Зигфрида Мелхингера *Историја холистичког позоришта*, још једну од кључних театролошких књига на овим просторима. Аутор ипак сматра да Мелхингер у тој књизи више тврди него што пропитује и да ис-

торију драме и позоришта своди на једну димензију, политичку. За Мелхингера је, иначе, политичко позориште критичко позориште, односно позориште које се бави питањима друштвене моћи, и за њега светска историја позоришта почиње политичким позориштем (Melchinger, 1989, 21). Треба рећи и то да је овдашњим театролозима, између осталих (бившим) студентима Факултета драмских уметности, добро позната литература коју Сенкер анализира у овом делу књиге.

Трећи део друге књиге говори о студијама извођења, успостављањем њиховог значења, утврђивањем разлика између појмова перформанса и извођења, то јест односа између театрологије и студија извођења које је иницијално дефинисао Ричард Шекнер, а онда су их даље проучавали и развијали Марвин Карлсон, Џон Мекензи и други чије радове Сенкер представља. У последњем поглављу “Позориште и историја”, аутор мапира новије историје позоришта, са тезом да су студије извођења подстакле и писање историја алтернативних позоришних токова. Оне су код различитих аутора различито дефинисане, на пример, Теодор Шанк их једноставно означава као *алтернативно позориште* (*Америчко алтернативно позориште*, 1982), Џејмс Руз-Еванс их назива *експериментално позориште* (*Експериментално позориште од Сјаниславској до данас*, 1970), Кристофер Инис дефинише их као *авангардно позориште* (у прегледној књизи *Авангардно позориште од 1892. до 1992, 1993*), Женевијев Серо и Марко Маринис као *ново позориште* (*Историја новог позоришта*, 1966. и *Ново позориште од 1947. до 1970, 1987*), Ханс-Тис Леман као *постдрамско позориште* (*Постдрамско позориште*, 1999) итд. а на пољу тзв. средње линије то јест мејн-стрима, Сенкер између осталих издваја новије историје позоришта Ерике Фишер-Лихте и Џона Расела Брауна.

*Увод у савремену театрологију* је драгоценостиво за више циљних група, за позоришне стручњаке, практичаре и теоретичаре, студенте, али и аматере-љубитеље позоришта који желе да боље упознају сложености позоришног стварања, извођења, документовања и анализе.

Пише > Биљана Нишкановић

## Генеза схватања позоришне етике

Књига Јелене Ковачевић (прерађен и за штампу прилагођен њен магистарски рад), једна је од оних савремених књига које говоре о процесу стварања уметничког дела тј. позоришног чина или извођачким уметностима. Говори о трогодишњем истраживању Радног центра Жежија Гротовског и његовог сарадника и наследника Томаса Ричардса, при Истраживачком центру за позоришне уметности у Понтедери, у Италији, од 1986. године.

Реч је о пионирском истраживачком раду на релацији извођач–процес, у оквиру хибридне науке театрологије, до које се прелази пут од антрополошког истраживања, преко паралела са древним обичајним и религијским праксама, азијском филозофијом, обредним процесима, до савремене интензивне “духовне” контроле и вежбе тела.

Савремени однос Гротовског и Ричардса према наслеђу захтевао је бављење Акцијом и Акцијом у настајању, које инклинирају ка етичкој позицији у извођачкој уметности, не занемарујући “суштину” до које се долази преко лепоте форме, појма леподоброг, калокагатије до античког идеала.

У књизи нам је представљен процес рада “уметничке лабораторије” извођача који пролази кроз различите слојеве духовности, и потреба да редовним, строгим вежбама уподобљава своје тело како би досегао задовољавајући ниво – духовну вертикалу и повећањем себе, усвојио технику “светог” глумца, како каже Гротовски. Да би досегао изражајност, глумац мора да реагује целим собом, својим духовним и физичким бићем.



Јелена Ковачевић,  
**Позоришна етика:**  
**Гротовски–Ричардс,**  
Позоришни музеј Војводине,  
Нови Сад 2013.

Опус “Уметност као средство преноса”, коме припадају Акција и Акција у настајању, тиче се деловања извођача на себи и његове вишесмерне и преплетене одговорности према: себи, гледаоцу, партнеру, као и одговорности редитеља према глумцу, у циљу очувања склада активним Гледањем и Слушањем. На тај начин и сам глумац постаје стваралац, а не само преносилац туђег уметничког стваралаштва. Ти сложени односи одговорности постижу се преданим радом, по којем је Радни центар близак учењу Станиславског, а сличност

је и у идеји Органичности која је налик струји импулса, која потиче “изнутра”, а које тело треба да се “сети”. У том врло личном напору (који су препознали још платонисти и гностици) извођачу је потребан неко “Други” тј. Учитељ. То може бити однос извођача и партнера на сцени, гледаоца и извођача или, по анализи Мишела Фукоа, један члан је у позицији водитеља, налик Дантеовом водитељу душе кроз пакао, чистиштите и рај, и неопходан је у развоју личности или сопства.

Гротовски и Ричардс у Радном центру Трансмисију уводе као битну одредницу деловања и то по Фукоовој формули да није знање које је у учитељу и ономе што он преноси на ученика, већ се трансмисија изводи унутар самог ученика у току стваралачког процеса. Учитељ само помаже да се ученик “сети” знања. То је бит мешавине херменеутичке спирале Мишела Фукоа и савремене праксе Томаса Ричардса.

Неологизмом Органиčnost, Гротовски је дао правац пракси Радног центра да се тело и песма сроде у јединственом органском покрету. Вечитој борби против клишеа и стереотипа служи извођачка техника која води аутокреацији – она је рад на себи, етичка радња. Да би то постигао, извођач мора овладати механизмом обуздавања кочница. “Рад на кочници и форми повлачи за собом целу серију додатних вежби” (Гротовски). Ричардс зато развија посебне вежбе за “циркулацију пажње”, чије су одлике етичност и витализам, а то су истовремено и дестиловане вредности извођачке уметности Томаса Ричардса и Жежија Гротовског и Радног центра.

Пише > Игор Бурић

## Сусрет штапа и човека

**Р**етка су (код нас) театролошка издања о “живим феноменима”. Ретка су уопште. У научним круговима увек се и радије цени да је то о чему треба да буде речи целовито, дакле, свршено у свом трајању. Актуелност ем поседује методичке замке, ем захтева дозу ризика – хоће ли се тема којом се бавимо уопште показати важном, издржљивом.

Примери ипак постоје. Добри, јер важно је ценити, а не само процењивати нечији значај.

Нешто слично је монографија о редитељу Егону Савину Дејана Пенчића Пољанског, истраживање о политичком у театру Андраша Урбана из пера Атиле Антала, док се Милан Мађарев усудио и за Позоришни музеј Војводине приредио већ написану и одбрањену докторску студију “Театар покрета Јожефа Нађа”.

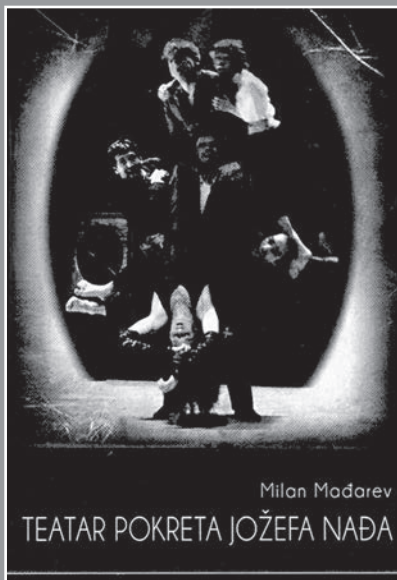
У поређењу са наведним примерима, Мађарев је узео највећу и најнеизвеснију тему кад је реч о њеним специфичностима. Док се код Савина опус готово исцрпио и могло се очекивати теоријско заокружење, Андраша Урбана практично тек препознају у ширим круговима, а Јожеф Нађ је међународно позната и призната позоришна појава. Уз њену величину, раме уз раме, стоји неодређеност коју можемо објаснити са два преплетена разлога. Један је тај што Јожеф Нађ као припадник мађарске националне заједнице у националном систему позоришног живота Србије никада није био општеприхваћен. А други је што референце његовог рада припадају ширем пољу уметности него што је драмска са којом се позориште, не само код нас, често готово поистовећује. Отуд неизвесност.

Двојаки су и разлози за тврдњу да је студија Милана Мађарева јединствена. Узевши у обзир да релевантна историја театра покрета, физичког театра или историја игре/плеса код нас није ни написана, Мађа-

рев је лако могао да буде слободан у методама и контекстуализацији теме. Уз то, Нађова уметност покрета сва је прожета другим уметностима, па отуд не чуди што Милан Мађарев књигу егзактног и експлицитног наслова (*Театар покрета Јожефа Нађа*), заправо посвећује Јожефу Нађу – “плесачу, кореографу, сликару, фотографу, глумцу, позоришном и филмском редитељу, пантомимичару, вежбачу борилачких вештина, бучо плесачу, идеалном читачу у борхесовском смислу, репрезенту античког тројства уметности, филозофије и песништва, трагачу за универзалним позоришним језиком, заступником уметности без уметности, позоришном алхемичару, филозофу”. Овим се већ на старту види да ће за самомистификујућу фигуру уметника какву негује Јожеф Нађ, теорија имати доследан однос.

Иако Мађарев попут сваког прилежног истраживача одмах полаже рачун о својим намерама (аналитички метод као метод интерпретације), а затим прелази на шире оквире за разумевање Нађовог стваралаштва (универзалност позоришног језика, неоавангарда, позоришна антропологија, искуство, енергија), јасно је да се ту мешају категорије традиционално схваћене и супротстављене као материјалистички и духовни (спиритуални) увид, односно као западњачки и источњачки (оријентални) дискурс. Посматрајући ствар историјски, Мађарев ће Нађово естетичо формирање повезати са дечјом игром, пантомимом Етјена Декруа и биомехаником Всеволда Мејерхоља, ниједног тренутка уметнику из Кањиже који се формирао у Француској не одричући синкретички моменат – стварање сопствене поетике.

Посебност, властитост у том погледу, судећи по Мађареву, Нађ дугује локалној митологији из које почиње и, са мањим изузецима, наставља да ствара цео досадашњи опус. Нађ је, подсетимо, још увек активан аутор, иако није заживела идеја да се из Француске пресели и устали у родној Кањижи, где је у његово име изграђен креативни атеље и центар за савремене извођачке делатности. Представе *Пекињска џај-*



Милан Мађарев,  
**Театар покрета Јожефа Нађа,**  
 Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011.

ка (1987) и *Орфејеве лествице* (1992) управо су приказане из тог угла, из угла локалне митологије – углавном ликова који су у локалној заједници због својеврсног подвижништва (искорака из малог, просечног) носили статус легенди.

Кругови су почели да се шире у устајалој води коју је узбуркао Јожеф Нађ, па следи приказ представа *Komedia tempio* (1994) и *Анаџомија звери* (1994), у којима се још увек види кањишко наслеђе. Литерарно наслеђе, веома важан извор инспирације за Нађов театар покрета, обрађено је у поглављу “Литерарни извори” у којем проналазимо стваралачке мотиве, про-

цесе, описе изведби, симболику... Конклузија театра покрета у виђењу Милана Мађарева била би у “театру суштине”, представама *Дневник једој нејоизнајтој* (2002), *Филозофи* (2001), *Нема више неба* (2003). Овај “театар суштине” Мађарев означава као закључну фазу Нађовог сваралаштва, а обрађује је као и претходне, путем анализе наслова, припреме, тумачења и критичке рецепције. У овом униформном начину приказивања, Нађове представе поетике, склоне потпуној аутохтонности и херметичности, постају ближе за оног ко их је гледао, или сада чита о њима.

Мађарев Нађа придружује листи Копо-Декру-Мејерхољд-Гротовски-Брук-Барба. Одређује га у походу уметности ка неодредивом апстрактном истине иза рационалне границе. Његове представе пореди са тренутком спознаје који подсећа на купање у огњу после којег ништа више није исто.

“Тада осећамо жељу да се Искуство понови, по цену ризика и опасности. А какав је то Театар без ризика, опасности, завођења и Трагалаштва? Мртви театар, по дефиницији Питера Брука, који није вредан нашег времена и пажње”, закључује Мађарев.

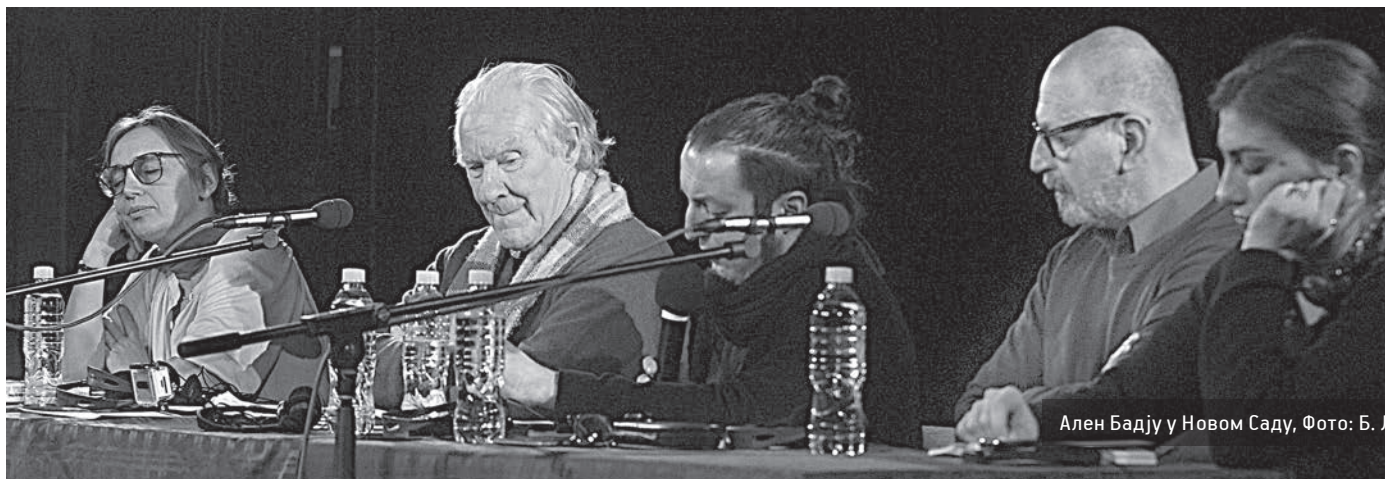
А на другом крају, оном који у књизи држи Јожеф Нађ, стоје његова лична сведочења, драгоцености до којих је Мађарев долазио захваљујући упорном истрајавању “у првим редовима” свих набројаних позоришних авантура. У тим сведочењима, ретким и шкртим јер их самозатајни Нађ вероватно сматра сувишним спрам свеобухватности рада каквог се прихватио, кањишки уметник каже не само то да је на сцени бријао боље од брице, бар прст испод коже главе. Он каже да је све што је желео да представи било оно што је видео, не оно што је гледао. Тако је једном гледао човека који је ходао са дугачким штапом, њиме подвлачећи ритам сваког корака. Шта је у томе видео, представљено је у сцени коју зове “два штапа”. Изгледа да је ту откривена и есенција Нађове поетике. У свакој представи он слика сусрет штапа и човека, ма какав они род, број и облик узимали, ма шта они за сваког од нас понаособ били.



Пише > Војислав Беквалац

Ален Бадју у Новом Саду

## О “обавезном позоришту”



Ален Бадју у Новом Саду. Фото: Б. Лучић

Едиција Југославија и новосадски Студентски културни центар уприличили су сусрет са Аленом Бадјуом (Alain Badiou), филозофом, математичаром, романсијером, драматургом, оснивачем Института за савремену француску филозофију (Philosophie française contemporaine), професором на Ecole Normale Supérieure у Паризу. Тема разговора који се одвијао у сали Новосадског позоришта (14. јануар, 2015), била је “Обавезно позориште” (тезе из Бадјуове књиге *Rhapsodie pour le theatre*). Књига *Rhapsodie pour le theatre* (1990), изашла је из штампе 1990. и није преведена на српски језик нити на неки језик региона. Разматра се у основи следеће.

Позориште, фигуративно речено, није у контрадикцији са политиком. И позориште и политика јављају се на јавним скуповима са јасном жељом да буду пред-

става, а глумци и политичари су физички присутни с намером да их разматра окупљена јавност. Представа је та која их репрезентује. Бадју оправдава суживот позоришта и политике кад се пита “о чему позориште говори, ако не о стању у држави, држави и друштву, држави и револуцији, о стању свести у односу на државу, а то чини и политика”. Ово запажање лоцира Бадјуа међу француске филозофе левичарске поставке: најпре у традицији Алтисера, где позориште ради за државни идеолошки апарат или против њега; потом Фукоа, где се позориште опире или брани од државне биополитичке моћи да потчини тело; и, на крају, Дериде, код кога представа оспорава статус кво пролазности, различитости и засићења присуства и одсуства.

Бадју своје преиспитивање позоришта исказује на примеру Брехтове дијалектике, Женеовог активи-

зма, Сартровог егзистенцијализма, Мелармеове анти-театралности, Пиранделовог метатеатрализма, Бекетове драматургије. Подстрек за ову књигу-есеј добио је од Антоана Витеза, бившег директора Комеди франсез.

Филозофски посматрано, његов марксизам је у дијалогу са Лаканом, Алтисером, али и Платоном и Хајдегером. Његова филозофија стоји насупрот пост-модерни Делеза и Лиотара, чији аполитичан нагласак на симулакруму над суштином стоји у супротности са Бадјуовим схватањима више истине уграђене у оно што се назива “евент”, догађај.

За Бадјуа позориште је једна врста неслагања, пошто позоришни чин започиње када се два лица не сложе. Када позориште говори о “свађи” и “неслагању” постоје само два неспоразума: један потиче од супротности у политици, а други се гради на односу полова, чија сцена је љубав. Тако по Бадјуу позориште има само два предмета: љубав и политику!

Мада платониста, Бадју сматра да позориште и уметност могу илустровати истину, али не као мимезис (Платонов мимезис), већ као конкретизацију идеје и онтологије, пошто трагедија, на пример, тражи од нас да мислимо како постојимо у историјском времену и да се одредимо у односу на “сада” те да је то захтев да се заузме став у односу на историјску истину.

За Бадјуа ми смо филозофски забринути над четири филозофске теме: “уметност, љубав, политику и науку”. Али не као Платонове идеје стабилне и непроменљиве истовестности, већ гештатл речено истина за њега може да постоји искуствено и у потенцијалу могућности.

Бадју запажа да се позориште дели на две струје које се супротстављају. Прва је Расинова, где драматургија брине о односу језика и жеље, друга поставка иде од Корнеја, где постоји потенцијал за промену (чак и усред скептицизма). У том тумачењу Бадју поставља свој марксистички оптимизам. Сво позориште је позориште идеја, он тврди да субјективност у “мукама идеје постаје сенка реалног, непојмљиви хорор моћи, избалансиран језиком ухваћен у огледалу обмане...”. Постоји добро и лоше позориште. Друго је резултат, као и црквена миса, која не одступа у етици игре од дела где се дистрибуира

супстанца те се претвара у имитацију имитације; добро позориште за Бадјуа је оно које врши инаугурацију значења у позоришном чину а не естетски поглед сагледан из филозофског угла. И то га разликује од других марксистичких филозофа.

Наравно да се овим не исцрпљују идеје које је Бадју поставио у неким другим својим књигама, пре свега у *Приручнику за инесстетичку* (*Handbook of inaesthetics*, 2005), која је Бадјуова критика естетике као неадекватног модуса филозофског приступа уметности, с једне стране, и његово инсистирање на аутономији и ауторегулативности уметности и уметничких форми, с друге стране.

Новосадској публици француски филозоф изнео је занимљив предлог: “У атмосфери свеопште кризе, мислим да би било потребно да сваки грађанин изнад седам година погледа барем четири представе годишње; позориште би, наравно, било бесплатно; контрола на улазу била би ограничена на то да стави службени печат у позоришну легитимацију коју би сваки грађанин добио на почетку позоришне сезоне; позоришна легитимација била би везана уз пореску картицу; они који би могли да докажу довољан број погледаних представа били би поштеђени плаћања пореза, а остали би били кажњени и новац би се враћао у буџет позоришта. Уз такву реформу, позориште више не би било ексклузивно место за буржоазију или средњу класу, те би заиста постало ‘народно’!”

На питање шта би било позориште будућности, добили смо следећи одговор: “На крају крајева, позориште комунистичке секвенце било је позориште између два пола: 1) брехтовско критичко позориште негативности, и 2) херојско, епско позориште афирмације (преоптимистично). Ново позориште – ни позориште чисте критике, ни позориште победе, епско позориште, већ више позориште истинске дијалектике, комбинација критике и афирмације (јер афирмација није одвојена од критике). Морамо пронаћи позориште у ком дидактичка и епска димензија нису одвојене, али то је тежак задатак. Однос између уметничке критике и антиципације врло је сложен. Победа прво у позоришту, а после тога у свету”.

Пише > Синиша И. Ковачевић

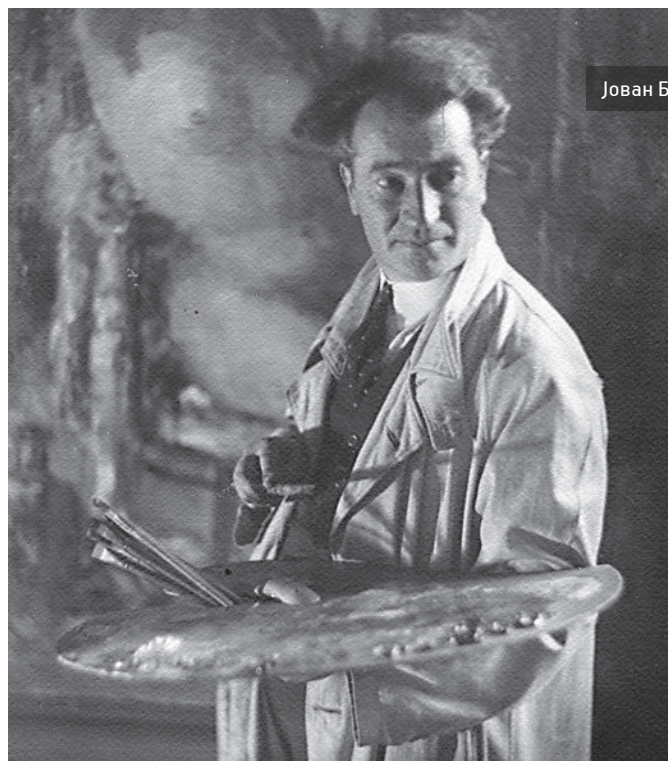
130 година од рођења и 50 година од смрти чувеног сликара

## Сценографски опус Јована Бијелића

Јован Бијелић (1884–1964) један је од најзнамени-тијих уметника високог модернизма. У српској историји уметности заузима челно место унутар правца који је дефинисан као колористички експресионизам четврте деценије. Бијелић је у свом стваралаштву прошао кроз више развојних фаза, а све их одликује снага темперамента, виртуозни занат, непосредност израза и извесна наклоност према класици.

Када се сагледава уметников опус, треба имати у виду монументалну целину коју чини 981 уље, 105 акварела и 676 цртежа (оловка, угљен, туш). Дела овог барда српске и југословенске модерне налазе се у Народном музеју у Београду, Музеју савремене уметности на Ушћу, Спомен-збирци Павла Бељанског и другим музејским и приватним колекцијама. Овоме треба додати и 94 сценографска решења за позоришне представе, опере и балете, која спадају у домен изучавања матичних музеја за ову област.

Завршивши нижу гимназију, Бијелић не прихвата родитељски савет да постане свештеник већ две године учи сликање код Чеха Јана Карела Јаневског у просторијама Занатске школе у Сарајеву. Захваљујући стипендији “Просвјете” (1909), наставља школовање на Академији у Кракову. Читав талас уметника из протеста према Аустроугарској монархији, под утицајем надирућег панславизма, напушта започете студије и прелази на словенске универзитете. Поред поменутих



Јован Бијелић

разлога, Бијелић је Академију у Кракову изабрао (први је наш сликар ту школован) зато што је била позната по слободном и напредном духу.

Његови професори су Теодор Аксентович, на другој години, Леон Вичуловски на трећој, и најпознатији међу њима Јозеф Панкијевич код кога је провео четврту и пету годину студија. Школован у Минхену, Паризу и Лондону, Аксентович је био сликар женских портрета,

историјских композиција и пољских сељака, док Јозеф Панкијевич (који је студирао у Петрограду и Паризу) уводи новија схватања – дивизионизам, сезанизам, Ван Гогов експресионизам. Панкијевичева љубав према француском сликарству, нарочито према Реноару, највише је утицала на Бијелићева прва опредељења.

У време “Младе Пољске” – покрета за културну обнову који је основан 1880. у Кракову, у ликовној уметности развија се начин близак сецесији, који инспирацију црпи и у народној уметности. Најзначајнији представници овог стила били су Јацек Малцевски (опус проткан симболизмом) и Станислав Виспјански који у својој делатности обухвата и сликарство и књижевност (драму), стварајући властиту концепцију свог стила који се најпотпуније испољавао у театру (Виспјански је реформатор пољске декоративне уметности).

Радозналост за разне технике и рад на сценографији и декорацији ове групе уметника оставиће на Бијелићево дело дубок траг (фреске у Дому гарде, у цркви Александра Невског у Београду, сценографски рад у Народном позоришту). Међутим, за време самог школовања у Кракову он слика другачије, мушке и женске актове и мртве природе, махом импресионистички или нешто тврђе (како се сликало у сенци Академије). Да би побољшао материјалне прилике (пошто је у почетку за краће време изгубио стипендију) портретише девојке у националним ношњама (“Краковљанке”), према којима се касније штампају дописнице.

Бијелић 1913. одлази у Париз. У Краков се враћа 1914. само ради веридбе где ће га затећи вест о Сарајевском атентату. Најпре одлази у Босну, па у Праг (1915) код Влаха Буковца, да би избегао војну обавезу у редовима аустроугарске војске. Схвативши да учење на прашкој Академији не води жељеним циљевима, напустио је усавршавање и запослио се као наставник цртања у бихаћкој гимназији. У Кракову се 1916. жени Софијом Гзонђељ која ће му родити кћерку Дубравку (1918) и сина Северина (1921), касније познатог глумца.

Крајем 1919. Бијелић се запослио као сценограф у Народном позоришту. Управник Милан Грол обратио се забрљачком театру, тражећи сликара који би

обављао сценографску делатност. После успеха изложбе у Салону Улрих, Бијелић према сугестији Љубе Бабића одлази у Београд где се са Гролом договорио о условима ступања у службу. Током обнављања здања ратом оштећеног Народного позоришта, представе су се одигравале у сали хотела “Касина” и адаптираној згради Мањежа. Врло је вероватно да Бијелић није очекивао да ће услови у Београду бити толико лоши, али ипак је преузео пионирску улогу сценографа у изузетно тешким приликама.

На почетку рада он је био у стању да чисто сликарски решава проблеме, али се нашао у незавидној улози и мајстора и шегрта у театру који се грозничаво борио да достигне професионални ниво у потпуно импровизованим околностима. Дешавало се да је готово истовремено морао да ради на две па и три инсценације, уз то се бавио и другим пословима од секундарног значаја (обављао је задатке сликара-извођача, чак и молера). Не треба при том изгубити из вида његов ангажман као цртача костима, које је са успехом обављао у низу случајева.

У првој половини 1922. започета је изградња Сликарнице Народного позоришта, на Гунулићевом венцу. На површини од 750 м<sup>2</sup> направљен је атеље са галеријом и десетак мањих одељења за смештај столарије, механичке радионице, тапетарије. Поменута околност помогла је Бијелићу да бар донекле ублажи проблем и тешкоће са којима се сусретао због чињенице да није имао сопствени сликарски атеље. Уз редовне дужности на изради сценографије, овде је могао да ради и слике за властите потребе.

Године које следе своде се на уметничково спорадично учешће у улози сценографа и испуњавању најнужнијих обавеза. Истовремено брине да заинтересује младе сликаре за сценографију и утиче на њихово опредељење за ову ликовну дисциплину. На путу Бијелићевог растерећења и коначног напуштања сценографије, помогли су Милан Грол, управник позоришта и Милан Предић, директор Дrame. Последњи му чак саветује да се посвети сликању јер су послови

и реализације у области сценографије пролазни, те да то није посао “за правог уметника”.

Иако због све већег ангажовања на сликарству и припремама за изложбе уметников рад у позоришту постепено јењава, управа га са положаја сценографа поставља на место директора радионице. На овој дужности био је од 1924. до 1932. године, када га је заменио Сташа Беложански. Октобра 1938. Бијелић је урадио последњу позоришну представу, да би 1945. примио званичан акт о пензионисању и разрешењу дужности сценографа Народног позоришта у Београду.

Тврди се да Бијелић није познавао сцену, али је тај недостатак компензовао сликарским талентом и трудом да ту празнину што пре отклони. Он није мислио просторно већ је једноставно пренео своје сликарство на позорницу. И увек је, када год му се пружила прилика, наступао као сликар преносећи своја схватања и карактер сликарских преокупација. Куће и дрвеће радио је једноставним реалистичким средствима, и са толико видљивим особинама своје сликарске палете и цртежа. Боја је била звучна, жива, нанета смелим и широким потезима, какву је примењивао на пејзажима Босне и Београда.

Разуме се да Бијелићеве креације ове врсте нису пратиле позитивне оцене. Декорацијама новог позоришног сликара замерало се што нису у складу са текстом, што су сликане “неким мрљама од боја”. Ствар, међутим, није била толико у Бијелићевој креативној немоћи, како му се то импутира, колико у неразумевању појединих позоришних рецензената навиклих на дотадашњи натуралистички концепт. С друге стране, критичари савременог опредељења подржавају Бијелићева решења, тражећи једноставније стилизован декор лишен шара, украса, позлаћених детаља, гирланди, каријатида.

И док представници старог и новог нараштаја у театру укрштају копља око класичне и нетрадиционалне инсценације, Бијелић је као модеран сликар заступао савремена схватања. Управо је он београдску сценску делатност добрим делом спасао од поплаве бизарног, колористички сладуњавог и ликовно безвредног декора-



Јован Бијелић, Мала Дубравка  
(портрет сликареве кћери), 1928.

тивно-орнаменталног сценског сликарства, натопљеног фолклорним бојама руске сценографије из доба пред Први светски рат. Оваква решења јављају се на сценама наших позоришта у првим послератним годинама, а њихови носиоци су руски емигранти, декоратери и сликари.

Бијелић је послу сценографа пришао озбиљно, с намером да ту сложену и комплексну материју постави и уздигне на место и ранг који јој припадају. Зато се упорно залагао да ова уметничка делатност коју, по његовом схватању, може с успехом да обавља само личност која поседује завидан степен ликовне културе,

буде предмет ангажовања образованих и талентованих ликовних уметника и архитеката, а никако приучених и адаптираних занатлија. У том смислу Бијелићу припадају несумњиве заслуге у правцу афирмисања сценографије као равноправног партнера драми и глуми, кроз то и повољнијем положају сценографа који постаје једнако вредан члан уметничког ансамбла.

Током готово пуне две деценије активног деловања у позоришту, Бијелић је успео да реализује неколико десетина потпуно нових инсценација и тако потврди своју плодност и на овом подручју. Радио је сценографије из драмског и оперског репертоара и само једну за балетску представу. Остварио је успешна решења сарађујући са Димитријем Гинићем, Михајлом Исајловићем, Ником Бартуловићем, Велимиром Живојиновићем-Масуком, Витомиром Божићем, Јуријем Ракићем, Радославом Веснићем, Јосипом Кулунџићем, Војиславом Туринским, Бранком Гавелом и другим значајним редитељима тога времена.

И поред разних обавеза, сликарство је остало његово основно опредељење. Како истиче историчарка уметности Љубица Миљковић – “Бијелић је антиципирао, предводио и пратио матичне токове сликарства у некадашњој Југославији. Развијао се од прихватања искустава симболизма, Пола Сезана и апстракције, преко експресионизма форме, новог реализма и традиционализма, до колористичког и особеног експресионизма који слугује нова исходишта”. За собом је оставио више ремек-дела и антологијских остварења. Поред неколико стотина ауторизованих текстова и већег броја каталога Бијелићевих изложби, његова дела налазе се у свим значајнијим монографским прегледима српског и југословенског сликарства модерне.

### Краковско пријатељство с Андрићем

Бијелић се после 1910. сусреће са нашим уметницима који студирају у Кракову. Након два семестра проведена у Загребу и трећег на студијама славистике у Бечу, Иво Андрић наставља студије у Кракову

на чувеном Јагелонском универзитету (становаше у Бонеровској 9, код породице Ижиковски). Послушавши лекара да “бечки ваздух није погодан за његова плућа” Андрић, у то доба непоправљиви меланхолик (“ни срећан, ни миран, ни весео”), у Пољској ће, како је сам говорио – “духовно прогледати”.

Краков, престоница Пољске све до 16. века (1572), са једним од најстаријих универзитета у Европи (основан 1364), у коме у току ренесансе и барока делују многи италијански градитељи (црква Св. Петра и Павла у Кракову је копија римске цркве Ил Ђезу), где се налази чувена “Дама с хермелином” Леонарда да Винчија (у Музеју Чарториских) – на усамљеног Андрића оставља туробан утисак (“...све музеји и гробнице, олтари, мртви краљеви”).

Најпријатније се осећао међу “својим Босанцима”, студентима сликарства Јованом Бијелићем, Романом Петровићем и Петром Тијешаћем (касније у Кракову студирају Михаило Петров и Коста Хакман). Они ће утицати на Андрића да заволи ликовну уметност. Примљен на четврти семестар, он ће изабрати предавања из филозофије, уметности, старословенске граматике, будизма, о споменицима културе Кракова.

Касније у својој многобројној приватној преписци радо ће се сећати дана проведених у Пољској. Андрићева писма из Кракова била су упућена Евгенији Гојмерац, Миховилу Томандлу и Тугомиру Алауповићу, мада је током 1914. у “Хрватском покрету” у три наврата објавио утиске из Кракова под насловом “Краковске шетње” по узору на Стендалове римске.

У Краков ће накратко долазити или као дипломата или као туриста, последњи пут 1964. где као nobelovac прима титулу почасног доктора Јагелонског универзитета. Сусрете са Бијелићем неће помињати у својим писмима из Кракова, мада ће они бити помињани у већини његових биографија. Поштовање према сликаревом делу Андрић ће изразити кроз есеј “Уметник и његово дело” (1957), објављеном поводом изложбе Јована Бијелића.

Пише > Синиша И. Ковачевић

25 година од смрти сликара Милована Станића

## Портретиста позоришних уметника

Прошло је четврт века од смрти Милована Станића (Омиш, 1929–Санта Барбара (САД), 1989), чувеног дубровачког сликара и боема. Навикнут на честа путовања и номадски начин живота, 1986. отишао је у САД не знајући да више неће видети вољени Дубровник. Преминуо је у шездесетој години, потрошивши неколико живота у једном људском веку. Живо је интензивно, радио пуно. Слике су се низале једна за другом уз многобројне посетиоце његовог атељеа, и под будним оком Бахуса. Иако рођен у Омишу, увек се изјашњавао као дубровачки сликар. Гостопримством у атељеу, отвореном за све радознале, темама у којима доминирају град и његови људи, али и угледом несвакидашњег уметника, стекао је епитет господара и вољеног дубровачког “ориџинала”.

Након недовршене Уметничке академије у Загребу, одлази у Дубровник где проналази свој сликарски израз. У градском уметничком кругу друге половине 20. века, Станићу припада посебно место. Потекао је из сликарског миљеа Дубровника који је окупљао ис-

Портрет Ирене Колесар



торичар уметности и конзерватор Коста Страјнић. У сликарство га је упутио Иво Дулчић, у чијој ће школи цртања добити основне занатске смернице. Иво је био учитељ и пријатељ са којим је делио судбину изопштеника са загребачке Академије. С друге стране, у дому Косте Страјнића сазнаће пуно о сликарству баш као и многи сликари старије генерације. Његова библиотека била им је једини сусрет са делима фовиста, експресиониста и постимпресиониста.

У време великих полемика око апстракције која је поделила критичаре у два тора, Станић свој израз налази у објективном. Приклања се, како сам каже, “реалном” јер сматра да апстракцијом не може да изрази замишљено. У раним радовима понекад се могу уочити савети учитеља – текстура и импостација Дулчићевих мотива, као и Страјнићеве лекције о фовизму. Станићево коришћење боје је шкрто и аскетско, сведено на неколико тонова. Ни Дулчићев карактеристични колоризам није могао изменити његову палету, усађену у детињству, у сећању на омишки крајолик. Као да је медитерански крш постао императив, што ће код уметника развити афинитет за земљане боје, зелену и црну, градећи готово монохроматске композиције.

Шездесетих година стиче афирмацију, представљајући се домаћој публици у Београду (Галерија УЛУС-а, Атеље 212), Сплиту, али и у Европи (Стокхолм, Хамбург, Франкфурт, Женева) и САД (Лос Анђелес, Сан Франциско, Њујорк). Ликовна критика прати његове самосталне и групне изложбе. Сликарски зрелији и искуснији, седамдесетих се учврстио на формули експресивног израза везаног за објективну стварност. Портретисао је бројне познанике, туристе, али је сликао и Дубровник. Станић је еклатантно урбани уметник, који своје мотиве налази на улици, пјачетама, градским кафанама, у живој комуникацији и динамичним сусретима. За њега је околни свет позорница, било да се ради о Страну, Гундулићевој пољани или градској пијаци.

Седамдесетих година прошлог века, Милованов дубровачки атеље постаје место сусрета, нека врста

“друштвеног салона“ у коме се састају књижевници, уметници, глумци. У њему је сваки посетилац могао бити модел, уколико се препусти сликаревој импровизованој режији и “ослободи грча и потребе за позирањем“. Живот у атељеу подсећао је на сцене из Годарових филмова, француског “новог таласа“. Водили су се разговори о догађањима на Играма, понирало се у дискусије о смислу, и одавала слика неке апсурдне екстраваганције. Сликара је обично радио портрет неког од присутних. Сликао је или цртао уз разговор чекајући да се портретисани отвори и заборави да је предмет уметникове пажње. У исто време, у простор су навраћали пролазници, туристи, странци, славни гости Фестивала (једном приликом Херберт фон Каран) и куповали портрете њима непознатих људи.

Као портретиста, Станић је у раној фази везан за протагонисте дубровачког ликовног живота. Тако је редуктованим стилем и на ивици карикатуралних деформација, у два наврата насликао допојасне фигуре Косте Страјнића. Успешно се исказао и као сликар градских чудака и “ориђинала“. Његови прикази мештра Мата (чувеног градског колпортера), као и Беба Бурина, говоре о уживљавању у свет дубровачке свакодневице. Станић је био сведок интензивног градског живота, и регистратор и тумач богатих креативних појава. Постао је повлашћени пратилац значајних догађаја и одређене друштвене елите. Највећи део опуса посветио је портретима, а пуноћу израза на њима досегао је у представљању глумаца, редитеља, људи “од театра“.

На платнима, а углавном угљем на папиру, настајао је низ портрета, сведочанстава далеких фестивалских лета, некадашњих младости, актуелних или потрошених слава и значаја. Они су истовремено ликовна меморија Игара, и артистички документ једног прохујалог времена. Уз Златка Каузларића Атача, Љубу Милуновића и вајара Небојшу Митрића, новије југословенско глумиште није имало ревноснијег ликовног пратиоца, који је страшћу и умећем бележио глумачку експресију. Читава плејада редитеља, глумаца, по-



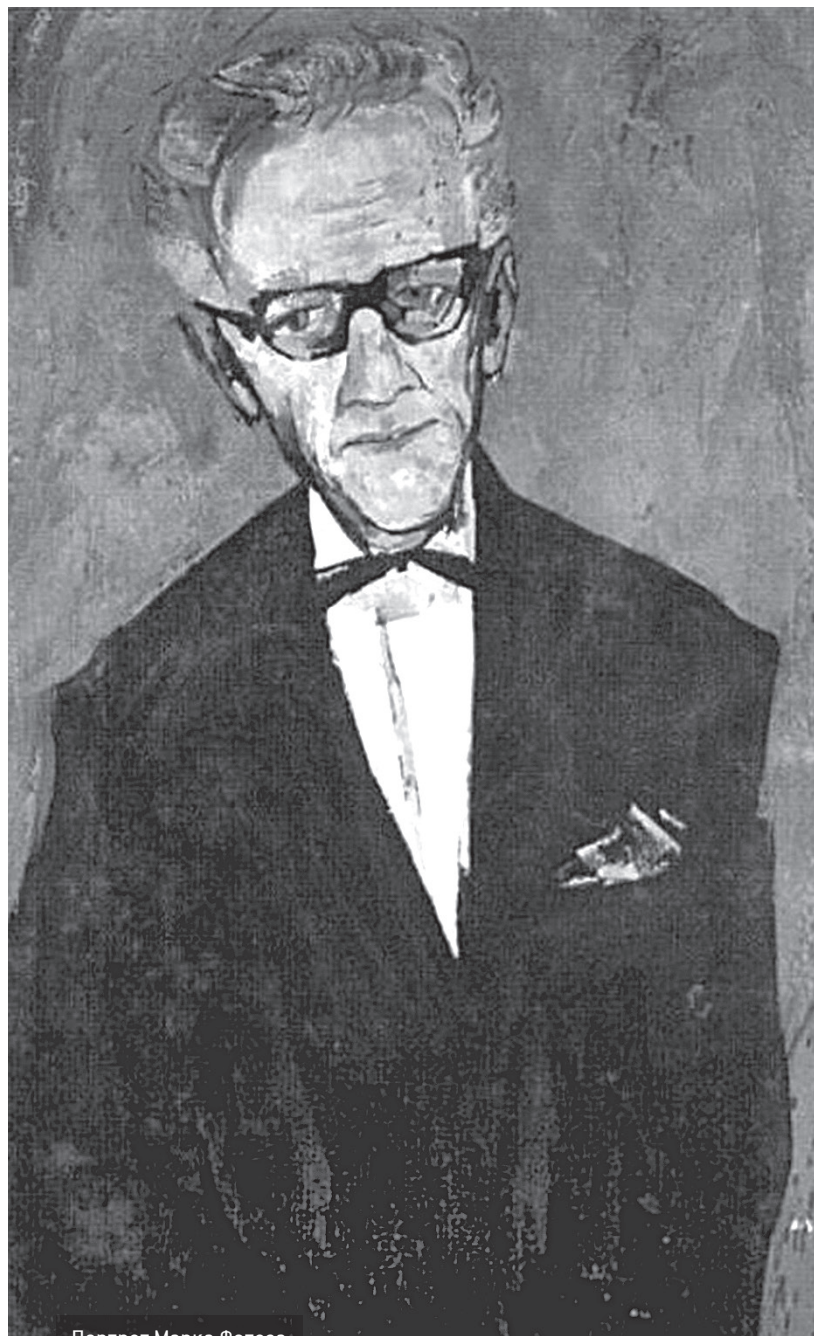
зоришних посленика продефиловала је Станићевим дубровачким атељеом. То су Марко Фотез, Георгиј Паро, Душанка Сифниос, Фабијан Шоваговић, Пера Квргић, Ирена Колесар, Ана Карић, Јелена и Стева Жигон, Милена Зупанчић, Семка Соколовић.

Панорама ликова забележених на Станићевим платнима и хартији, свакако је најимпресивнији део његовог опуса. То нам омогућава да видимо трајно фиксиране физиономије многих које смо гледали у динамично променљивим ситуацијама и улогама. Неки од њих се већ у вечности друже с аутором слика, а живи су у међувремену знатно изменили свој изглед. Понекад можда сувише у маниру и помодан, Станић је у бројним делима показао праву страст и снажну мотивацију. Не толико угледањем колико афинитетима упоредив са поетикама које су неговали Ренато Гутузо, Франсис Грубер или Бернар Бифе, Станић заузима значајну позицију послератних фигуративних тражења, са сликарским опцијама које су имале јаку друштвену резонанцу и подстицале неравнодушне реакције.

### Гост Стеријиних игара

Портретистика је недвосмислено Станићева главна ликовна форма, његова легитимација и пропусница за будућност. Својим портретима драмских уметника и делатника, везао се за позоришне фестивале. И сам је, једно време, осмишљавао костиме и сценографије, и сарађивао са Дубровачким летњим играма. У више наврата биће му приређене изложбе током трајања овог Фестивала – 1973, 1975 (предговор Зоран Глушчевић) и 2007. године.

За каталог Станићеве изложбе одржане 1978. као пратећи програм новосадских Стеријиних игара, текстове су написали Томислав Шуљак и Георгиј Паро. Поред других југословенских глумаца, тада су у Галерији Матице српске представљени његови портрети – Љубице Раваси, Мире Бањац, Велимира Животића, Ивана Хајтла, Стевана Шалајића, Добриле Шокице, Мирјане Гардиновачки, Соње Јосић.



Портрет Марка Фотеза

Пише &gt; Јован Ђирилов

# Жива каријатида

## Марија Црнобори (1918–2014)

Када сам у јесен 1950. године дошао у Београд на студије такозване “чисте” филозофије, прву представу коју сам видео била је Софоклова *Антигона* у Југословенском драмском позоришту. У то време, да би се дошло до улазнице за представу, било је потребно почетком недеље (у понедељак или уторак, не сећам се тачно) чекати у реду пред билетарницом ЈДП-а. Љубазна билетарка Даринка Ђосић, сестра Бранке Веселиновић, која и данас живи негде у унутрашњости у тишини своје мировине, имала је посебно разумевање за нас студенте који смо често чекали по свакаком времену да бисмо некако ушли у најбоље београдско позориште. Она је за мене била богиња равна онима на сцени, јер ми је омогућавала да уђем у тај чаробни свет театра.

Улазницу за моју прву представу у ЈДП-у добио сам на другој галерији за себе и Мају Марковић, студенткињу археологије (која се вратила из мог родног града, где је матурирала, у град свога детињства – Београд). На сцени је био тајанствен полумрак који је миловао моћне дорске стубове какве их је замислио велики сликар Мило Милуновић, овога пута као сценограф. Био је то мој први сусрет са антиком на сцени. Звучни Софоклови стихови у преводу Милоша Ђурића деловали су моћно, могло би се рећи скоро опојно. (...) У представи памтим Марију Црнобори, како, као жива каријатида, стоји крај оног стаменог дорског стуба. Веровао сам да су и она и стуб од правог фароског мермера. Та каријатида је говорила стихове тако као да су и они од камена исклесани. Чини ми се да се

сећам сваке нијансе њених звонких речи. Доживљавао сам пре музику тих стихова него њихов смисао.

Толико сам волео то позориште да ме је опасна сиренска нит све време привлачила том позоришту, те сам за пет година од оне посете другој галерији и *Антигони* постао његов члан. Почео сам као библиотекар, на месту асистента режије, па затим постао драматург, уметнички директор и од 1985. године управник.

Али доста о себи! Ово сам све испричао да опишем како сам Марију Црнобори пратио најпре из даљине друге галерије, да би је са сваком годином пратио из све ближе перспективе. Данас је осећам као себи веома блиско створење, готово као рођаку.

И поред тога и данас, када размишљам о њеним улогама, доживљавам их као нека узвишена божанска дела. И то пре свега њене креације у великим класичним трагедијама – Антигона, Федра и Ифигенија на Тауриди. Те улоге су као живи хеленски споменици, ремек-дело неког скулптора. У тим креацијама савршено је све – Маријина лепота профила и тела, став, однегован покрет, звонкост сваке речи, чистота вокала, прецизност сугласника.

Нису сви у Београду волели њену класичну и класицистичку прецизност која је наизглед ишла до хладноће мермера. За мене је увек испод тих стихова вибрирала страст оних женских бића које је тумачила. Иако су ова три хеленска лика исписана различитим рукописима – Антигона изворним античким стихом и мишљу, Федра класицистичким Расиновим александринцем, а Ифигенија помало већ романтичким Ге-

теовим версом, сва та три лика имају, као заједнички именитељ, дикцијску исцизелираност најбоље загревачке школе коју је Марија Црнобори изучила са таквим педагозима као што су професори Бранко Гавела, Дубравко Дујшин и Тито Строци.

Лепа илузија о југословенској позоришној синтези под кровом Југословенског драмског позоришта, као свака добра намера и када је тлапња, понекад даје неке добре резултате. Један од значајних резултата те концепције која је оставила трага је бразда коју је узорала Марија Црнобори тиме што је, као загревачки ђак, целу своју каријеру остварила у Београду. Она је и данас задата мерна јединица доброг говора у Београду, а то значи таквог говора који није чисти шпрыхерај, већ говор са смислом, дубином, значењима и страшћу.

Напоредо са креацијама античких ликова, Марија је показала ширину својих глумачких моћи, између осталог и у свестраном ренесансном Шекспиру – као Регана, Хамлетова мајка Гертруда и као Леди Макбет, Волумнија, али и као романтична Шилерова Еболи. Ономе ко се усуди да каже да је Марија била сјајна, али мање-више увек иста, треба предочити ликове из најмодерније литература – Сартрову Серано, Фокнерову Темпл Дрејк и Џојсову Берту које је Марија остварила у Атељеу 212 са редитељком Миром Траиловић, и то на врхунцу модернизма на нашој сцени. Протагонист те борбе на позоришном плану Мира Траиловић никада не би позвала Марију Црнобори на то попрште да није била убеђена да је Марија добар саборац, не само за високе вредности класичног позоришта већ и за битку за нови сензибилитет.

Сваки тај лик, писан руком писаца који су створили епоху литерарног модернизма у XX веку, био је прилика Марији Црнобори да покаже да је она становник нашег столећа, са осећањем за дисконтинуитет људских емоција и рација, за сву буру која бесни људском психиком како су покушали да је опишу у науци или филозофији један Фројд и Адлер, Лакан и Сартр.

Иако се Марија Црнобори када припрема улоге подробно упознаје са културноисторијским бекграундом свога лика и писца који га је створио, каткада попут неког гимназијског штребера, у њеним ликовима нема шавова књижевне историје и естетике. Када је њена креација велика, а неке су, наравно, као и у сваког уметника промашене, или боље речено недобачене, онда је то заокружена уметнина, складна до савршенства.

Иако важи да нема смисла за хумор, што уопште није тачно (имати смисла за хумор не значи знати козерски причати вицеове, а она то одиста не уме), Марија је, бар када су јој дали прилику да заигра са осећањем за комично, сасвим лепо то искористила. Тако је она, по мени, далеко боља као Крлежина салонски хуморна Клара у *Легу* него преозбиљна и неуротична Лаура у комаду *У аџонији*. За ову моју тезу стоји као доказ и Шоова Кандида и Вајлдова Леди Виндермир.

Марија Црнобори није превише играла у домаћем репертоару. Нисам је видео у првој представи ЈДП-а као младу Францку у *Краљу Бешајнове*, али зато се сећам како је била на нивоу својих великих класичних улога нашег романтика Лазе Костића као Јула у *Пери Сетегинцу* или у реалистичким улогама као Милена у Ђоковићевој *Љубави* и Кулунчићева Клара Домбровска.

Марија Црнобори, тај неуморни сценски радник, нападајући своју улогу баш као неки ознојани декоратер у борби са теговима и контратеговима, намучила је на пробама и многе редитеље, и колеге, а понајвише себе. Тако, иако сматра да нема слуха, отпевала је оно што мора као Еболи, и то уз мандолину, са безброј проба с музичарем Вељком Марићем. Запамтиле су је многе млађе колеге, многи млађи редитељи, а каткад ни старији нису боље прошли. Сад би ред био да напишем како се то све исплатило и како се све то окончало хепиендом и пријатељским грљењем на премијери. Па наравно да се завршило тако. Али то у позоришту не треба ни спомињати.

Данас је Марија Црнобори мудрост позоришта и живота. Са сцене се повукла прерано, иако је и данас крепка и уравнотежена, као и некада. Радо пише о својим педагозима, колегама, редитељима и глумцима. Издала је књигу без зазора и сентимента *Свијет људе* о свом раду на улогама, о својим колегама и о позориштима у којима је играла.

Када се запитам о њеној снази, она је једна од основних карактеристика њених дуговеких родитеља, лица избразданих као истарски камен или кора маслине. Када помислим на њену постојаност као пријатеља, а био сам сведок њеног пријатељства са Миром Траиловић и бриге после њене смрти за удовца Гуцу Траиловића (сваковечерњи телефонски разговори са њим, чак и те ноћи када је изненада издахнуо), опет се сетим да је из Бањола. Када се сетим са каквим стоицизмом је преживела смрт својих најближих, опет се сетим да је Истранка. Када ових година слушам мудрост њене зрелости, опет се подсетим да је са истарског камена.

Истранка, загребачки ђак, чакавка по рођењу, највећи део свог рада проживела је до дана данашњег у Београду. Марија Црнобори је велика вредност словенског југа и Београд јој је с пуно права доделио своју велику награду, реликвију, резервисану за највеће – “Прстен Добрице Милутиновића”. Та узајамна љубав и поштовање Београда и Марије Црнобори, залог су за будућност.

(Из зборника **Марија Црнобори**. Приредио Александар Милосављевић, Савез драмских уметника Србије, Београд 1995)



Марија Црнобори као Антигона

Пише > Петар Марјановић

# Театролошки коментар глумачке лабораторије првакиње глуме

(Записи Марије Црнобори о позоришту)

*За мој укус најбољи је литерарни театар, њега је треба и редити и глумачки да буду у свјесној служби драмском писцу.*

Марија Црнобори, *Свијет глуме*, 1991.

**Н**а југословенском позоришном простору, у времену после Другог светског рата, често се као писци-театролози јављају истакнути редитељи и глумци (др Бранко Гавела, Мата Милошевић, Мирослав Беловић, Боро Драшковић, Раша Плаовић, Бранко Плеша и други). Записи Марије Црнобори о позоришту скупљени у књизи *Свијет глуме* – која је вредан и особен прилог историји позоришта Југославије од уметника који је и сам део те историје – повод је да се још једном укаже на многострану даровитост мајстора сцене.

I

Године 1980, у време када су театролози из Србије били стални гости театарских сусрета на Хвару (Дани хварског казалишта), пружала ми се прилика да са Маријом Црнобори више часова разговарам о позоришту. У нашем разговору били су др Марта Фрајнд и др Бранко Хећимовић, и све време путовања фериботом од Сплита до Хвара (и, у више прилика, током боравка на Хвару) разговарало се о позоришту. Запазио сам да је озбиљни тон нашим ћаскањима најчешће давала гос-

пођа Црнобори, док је др Хећимовић духовито “секундирао”, причајући анегдоте и комичне догодовштине. Ја сам и раније читао њене записе о позоришту и веровао сам да би било корисно да се она том послу више посвети. У то време био сам уредник позоришног часописа “Сцена”, те сам предложио госпођи Црнобори да напише неколико текстова о настајању њених значајних улога. Када је понуду прихватила, трудио сам се да је не пожурујем и не одређујем рокове, али сам се повремено јављао да бих сазнао како напредује рад. Данас верујем да сам био упоран, али не и претерано досадан уредник. Госпођа Црнобори је одмах добила сараднички третман какав је у “Сцени” имао само Мата Милошевић. То је значило: уредничко јављање свака два-три месеца, а да се при том у разговору и не помене текст који редакција очекује. У сасвим ретким случајевима, када је њен напис улазио у неки тематски блок часописа везан за одређени број, подсетио бих је да би свој прилог требало да заврши током следећег месеца. Следило би њено чврсто обећање, које је завршавало обавезним узвиком “Јој!”. Разуме се, обећање би испунила. Мени је увек био угодан дан када би ми Мата Милошевић или Марија Црнобори јавили да су текст написали. Са радошћу сам одлазио у њихове гостиљубиве домове и уживао у разговорима о позоришту. Био сам, пре свега, захвалан слушалац.

## II

Верујем да је Марији Црнобори требало и снаге и храбрости да још једном проживи муке, радости и недоумице кроз које је пролазила припремајући десет великих улога које је описала, најчешће из класичног светског репертоара (Антигона, Ифигенија, Федра, Клитемнестра, Офелија, Краљица Гертруда, Лаура, Инес Серант и друге). Када је те записе сабрала у књигу (у којој је још двадесетак портрета истакнутих редитеља и глумаца, шест текстова посвећених темама из глумачке струке и четири дневничка записа), још јасније се видело да их је писала уз помоћ знатног дара запажања, богатог театарског искуства и добре меморије – слажући темељно мозаичну слику прохујалих проба и представа. На први поглед могло би се учинити да је део тих записа (онај у којем описује своје улоге) само брижљиво бележење детаља из глумачке радионице, али не једном та сећања имају виши смисао, да би се у најсрећнијим тренуцима развила у позоришне метафоре и афоризме.

Темељни став њених записа било је сазнање да је основни задатак глумца да служи драмском делу. Речју: да га *изговара јасно, као своју мисао*, поштујући при том решења редитеља (*произашла из међусобног договора и сјоразума*); та решења глумац може само да продуби и усаврши, али и то сазревање његовог остварења морало би да остане у оквиру замисли писца и редитеља. Када од ових ставова, који су мање-више општа места историје европског литерарног позоришта, пређе у своје глумачко подручје и пише о властитим искуствима, њени ставови постају особенији. Иако је каткад износила детаље из своје биографије, увек је успевала да сачува осећај за меру и границу докле би у објављивању приватности требало ићи (*нико није јунак у очима свој собара*). Ипак, када је реч о театарској области и поред уздржаности у судовима, читаоцу је дато довољно могућности (већ у првом напису књиге *Свијети њлуме*) да наслути посебан третман који је млада глумица из Ријеке имала у управи Југословенског драмског позоришта (Ели Финци, Велибор Глигорић, Милан

Дединац), како су у првој деценији рада дељене улоге у том театру и како је већ на првим корацима извојевала висок ранг у том глумачки моћном ансамблу. Однос према детаљу мења се и када описује своју глумачку лабораторију. Обавештавајући о својим искуствима у раду на делима античког репертоара, наводи каталог прочитаних наслова (та лектира почиње у Глумачкој школи у Згребу), низ виђених представа у којима су улоге тумачили великани европске и хрватске глуме, а затим и прва глумачка искуства у античком репертоару. Наравно, све то требало би да потврди њену признату способност за додељене глумачке задатке у Југословенском драмском позоришту. Данас, наравно, то може да послужи као путоказ за откривање темеља потоњег опредељења да пише успомене из позоришта. Хоћу да кажем да њена сећања потврђују да је имала срећу да у Загребу (као скромно девојче из истарског интерната), на првим глумачким корацима, буде окружена врским учитељима глуме – интелектуалцима (Гавела, Дубравко Дујшин, Тито Строци), од којих је могла да прими (а умела је да слуша) сазнања из свих области духа. Ако подсетим да је у њеном животу др Марко Фотез имао двоструку улогу (супруга и Пигмалиона), биће јасније да је сазнања о театру могла да добије и у најнепосреднијем окружењу.

## III

Описи припрема улога – од прве пробе за столом до премијере – откривају сумњу као стално присутног пратиоца. То је, најпре, сумња у сврсисходност театролошког *појледа унаштрај* (“Пишем, а знам да то није глума. Глума је глас који се чује кад се мисао изговара. Лице које се мијења према осјећају. Око које се сјаји или смркне према снази осјећаја и мисли. Покрет, ход, дах, ритам реченице. А шта ја то да радим? Али, нека. Наставићу.” – *Моја Клиштемнестра*), а затим стваралачка сумња током проба која никад није била сумња у позив (“Срећа је моћи бити глумица”). За њу је то значило: *срећа је имајти сцену и велики њексј*. При том су њена размишљања лишена ма какве тајанствене

ности или обмане. То сликовито показује део текста *Моја Федра*: “Једанпут ми је Иво Андрић рекао, отприлике: ‘Још нисам прочитао оно што бих од глумца желео да прочитам. Нека ми каже како уистину прави улогу.’ Тешко је то тачно рећи, драги мој Андрићу, знате и сами. И кад ништа не радимо, ради се улога у нама цијелима. Гради се и у малом прсту. Морао би свако, ко то жели да зна, бити с нама од наших првих читаћих проба до подизања завјесе на премијери. Не би ни онда све дознао, јер свако од нас глумаца носи и своју личну лабораторију, у коју не може нико имати увида, па ни ми сами. Често сами себе изненадимо. Још нешто: ни свака проба није потпуно идентична са оном претходном, а ни представе нису исте. Свуда и увијек има помака, а то је заправо она љепота, отуд потиче заљубљеност глумца у свој позив.” Зато су веродостојност и једноставност анализе ликова (у које су, верујем, каткад уткана и упутства редитеља – то најчешће и изричито наводи) претежнија особеност ових текстова од теоријске заснованости и драматуршких аналитичности. Или како то сама формулише: “Важно је радити смјело, а смишљено нека ради онај ко може.”

Иако неке изјаве о лектири могу да зазвуче претенциозно (“Дању и ноћу мислила сам на Грке и размишљала о грчкој трагедији”; “Кад читам Паскала, чини ми се да ми је Федра јаснија”), она показује жудњу за знањем које би јој користило у раду на припреми представа. А кад напише да је свакодневно – после проба за столом Гетеове *Ифиџеније* на Дубровачким љетњим играма – још најмање три пута пролазила *цео* текст своје улоге (Ифигенија изговара 1014 стихова), биће јаснији коментар Мире Ступице: “Кад бих ја морала играти то што ти играш, не бих хтела да будем глумица.”

Описи проба и представа пружају читаоцу и нека изненађујућа “признања”. Ако се у односу на редитеље, глумце и помоћно особље у театру понашала онако како пише да се понашала – није могла бити превише омиљена (разуме се, ни у једном позоришту прваци нису вољени – око њих је увек превише најразличитије “буке”). Мене, овде, занима начин на који она то изра-

жава у писаној форми. Илустроваћу то са два примера. Сукоб са Гавелом у Дубровнику, на првој проби за столом Гетеове *Ифиџеније на Тауриди*, писан је језгровито и оштроумно са зналачки постављеним драмским сукобом у центру догађаја: “Сјео је у чело стола, леђима према мору. Око нас борови и пиније. Све мирише. ‘Ти, мала, ту поред мене.’ Посједасмо. Гледамо се нешто мало, а било је као вјечност. ‘Хајде’, каже ми Гавела и гледа у књигу као да га је нечег стид. Исправим се на столицу и почињем. Заустим као да ћу рећи прво слово стиха ‘У ваше сјене...’ Дисала сам с Гавелине лијеве стране. Он каже: ‘Не’. Ја поново само заустим ‘У’... Гавела, не дижући главе, опет каже: ‘Не’. Ја поновим, а он не одустаје од ‘Не’. Дишем. Чује како дишем. Ја почињем, а он гледа и гледа у књигу и говори ‘Не’. Као да је жељезна шипка прошла кроз читаво моје тијело. Дисала сам све горе, а научила сам текст! Знам све од ријечи до ријечи, од запете до тачке и до тачкица и цртица. Смучило ми се. Намјестим се чвршће на столицу и кажем тоном који је одмах подигао главу мог мучитеља с књиге Комболовог пријевода: ‘Докторе, ако ме не пустите да кажем колико сам научила, полићу вас овом водом’. Имала сам чашу воде у руци. Узела сам је са стола! Тајац! Настала је велика рупа, свијетло плаве боје, у врту виле ‘Орсула’. Гледао ме је. Гледала сам и ја њега. Вјечност! Сви су остали гледали у Гавелу и мене. ‘Хајде, говори’, каже онда лијепим, топлим тоном. Ја се скупим и изговорим цијели први монолог, без застоја. Погледао ме је лијепо и добро и рекао: ‘Да, да, а сад хај’ из почетка.’” Коментар овог сукоба био је њен темељни став за односе редитељ–глумац: “Знам, хтио ме је ‘смрвити’, а онда градити лик по своме. Е, не може! Заједно ћемо. То знам данас, а онда ми се само утроба бунила и тражила зрака. Мудри Гавела је знао да је тако добро. Да се и тако дође до циља”.

Други је пример са краја листе театарске хијерархије и са промењеним улогама. Бунтовник је на супротној страни: “Човјек не би вјеровало како је важна гардеробијерка. Анка Огњановић ме је једина знала ставити у ред. Знала је шта и кад треба и смије рећи.

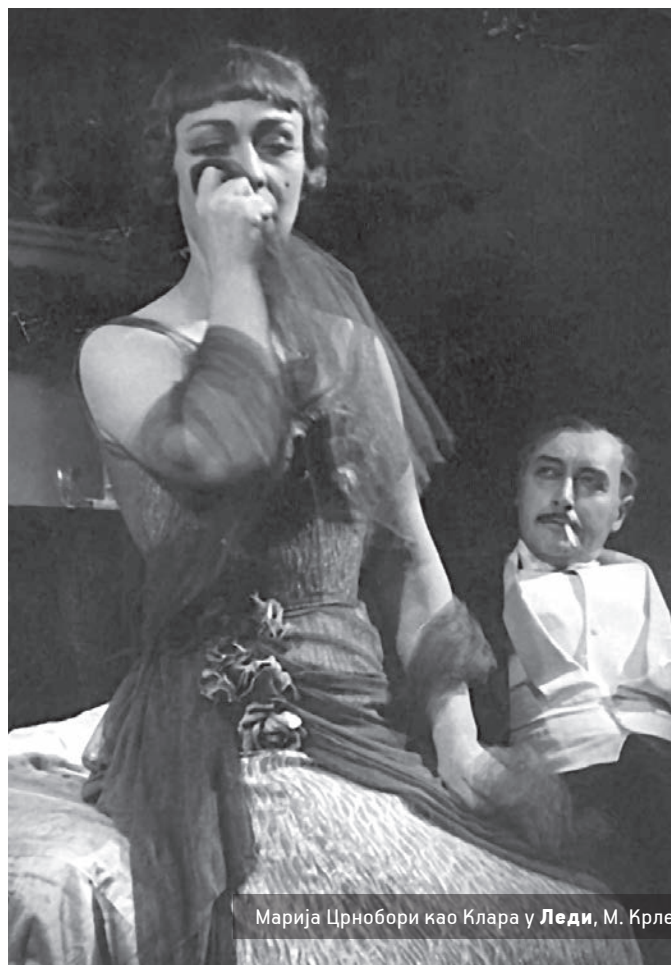
Имала је руке добре и мирис тијела добар. Није ничим нервирала и досипала уље на ватру. Катица Перкушић, фризерка, доста је истрпјела од мене. Морао ми је сваки увојак бити савршен. То публика није видјела, али је мени требало ради сигурности, која се и са изгледом морала ускладити. *Једном ми је рекла да ће ми пријиснути бренајзл на лице и ја сам се одмах пријисајила и нисам њавила.* Мислила сам онда, а и сад: ‘Видиш, видиш, може се страница и окренути’...” Мислим да она пише о овим на изглед индискретним детаљима зато што показује строго одређени ритуал њених припрема за сваку представу – од времена уласка у гардеробу до изласка на сцену (“Све сам то чинила у ритму који није могло промијенити ништа на свијету”).

О непосредним искуствима са позорнице (треба-ло би да подсетим: дуги текст који тражи отмен говор – као изражај, и просценијум – као место изражаја, њен су појам идеалне позоришне сцене) исписала је многе странице. Не знам да ли су неки њени савети о говору на сцени општа места са часова дикције на универзитетима уметности, али они имају обавезујућу тежину када их изриче доказани мајстор сценског говора (“Дисање, дисање, дисање... Никако не заборавити да се дише дијафрагмом. Не на уста него на нос. Истина, мора се понекад и на уста, али то је доста опасно, јер се могу осушити гласнице и онда упаднеш у неизрециве муке, а мораш стићи до краја... Грлено говорити је велико зло и не стигне далеко... Што се тиче брзине говора, наш језик има своју мелодију и ако ми ту мелодију покваримо, онда смо неразумљиви... Много тога утјече на казивање стиха: његов садржај је основ боје и интензитета глумачког гласа; на говорење, потом, утјечу и наоко неважне околности – на примјер, доба дана, облик и боја одјеће, држање тијела, држање главе, температура у простору у коме се казује и ван њега; утјече читав живот у човјеку и ван човјека.”).

А када је о искуствима реч, она не пропушта да нагласи да су јој током каријере најдрагоценији били савети њених учитеља. Кад год се на сцени нашла пред проблемом, као на хоризонту јављала би се сценска си-

туација и глас професора који јој казује оно исто што јој је некада говорио (“Кад год сам била леђима према публици, увијек сам се сјетила Дубравка Дујшина и чула га: ‘Кад говориш леђима окренута публици, окрени мало главу у страну, да звучни таласи иду директније у гледалиште, да се не изгубе у позадини.’”).

(Из књиге **Позориште или усуд пролазности**, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију и Музеј позоришне уметности, Београд 2001)



Марија Црнобори као Клара у *Леди*, М. Крлеже



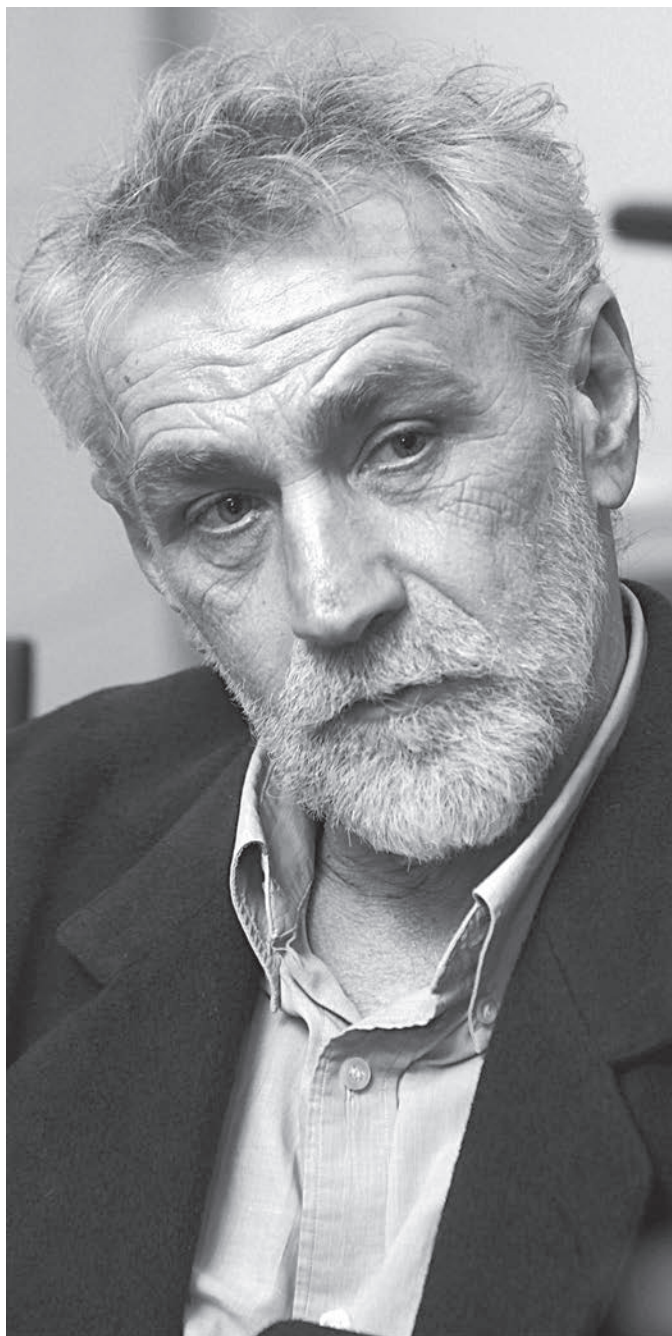
**XI**

**Сцена**

**НОВА ДРАМА**

**ЉУБИША**

**ВИЋАНОВИЋ**



## ЉУБИША ВИЋАНОВИЋ

**Љ**убиша Вићановић је рођен 1957. Професионално се бави књижевношћу: пише драме, приповетке, кратке приче и текстове везане за историју и књижевност.

На Драмском програму Радио Београда изведено му је тридесетак оригиналних радио драма; драме са историјском тематиком: *Војшер*, *Шшефан Цвајг*, *Сервантес*, *Томас Мор*, *Молијер*, *Ђордано Бруно...*; комедије: *Грофица Валоа*, *Руж за усне*, *Ружичастии акти*, *Пројекати...*; дечје радио игре: *У ушроби брода Тринидад* (*Мателанов иути око светиа*), *Ташиа је ли данас суштра*, *Кошиице од маслина...*

Вишеструко награђиван на конкурсима Радио Београда: прва награда за радио игру за децу *Ташиа је ли данас суштра* (2003); прва награда за оригиналну радио драму *Мајор Јоља* (2004); две прве награде: у категорији дечје драме за дело *Мама на крају светиа* и за оригиналну радио драму за дело *Филозоф из Ноле – Ђордано Бруно* (2007); прва награда за драмску минијатуру *Како иремосиитии реку* (2009); друга награда за оригиналну радио драму *Галски иешиао – Дигро* (2011).

Учествовао на Гранд при Италије драмом *Пројекати*, а драмом *Сервантес* на међународном фестивалу драме у Барселони. На Трећем програму Радио Београда емитовано му је тридесет и више прича... Радио као сарадник на Првом програму Радио Београда пишући текстове из области књижевности и историје. Године 1990. објавио је збирку прича *Тешер Јефше Савића*.

Живи и ради у Београду.

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка

# Писац у мрежи нечистих сила

О драми **Нечисте силе** Љубише Вићановића

**М**ихаил Булгаков је у књизи *Писма врховној власћи* истакао да је о његовом делу у Русији написано више од двеста критика, а да су се о његовом раду само три аутора одредила позитивно. То га, међутим, није спречило да настави рад, нити је утицало на његову књижевну славу у Русији и у свету. Кроз његова писма уочљиво је да писац Булгаков збиља јесте био омиљени писац Јосипа Висарионовича Џугашвилија Кобе Стаљина, али аутору *Мајсџора* и *Марјарије*, *Беле Гарде* и других дела то није олакшало живот, јер су њихови разговори завршавали Стаљиновим “треба наћи времена и срести се”. Само ове две чињенице из биографије великог светског писца Булгакова довољне су вештом драматичару да запази потенцијал материјала за настанак драме, које уз ту појединачну карактеристику: Булгаков, писац, миљеник а отпадник, наркоман, лекар и слично, има и онај важан општи оквир у који се стално пакује однос политике и уметности – утицај, негативности, неразумевање...

Љубиша Вићановић аутор је драме *Нечисте силе* а њен главни актер управо је Михаил Булгаков и то у последњој / крајњој фази стваралаштва и живота који су већ толико мучни да помишља и на самоубиство.

Текст *Нечисте силе* је целовит и на плану структуре али и идејног опредељења, оријентисан ка јасним тачкама индивидуалног ангажмана и пишчеве патње, а отворен за расправу о смислу и нивоима уметничког отпора, прилагођавања, чак и колаборације са моћницима / власницима “светог беса”.

Драмска поставка комада је за похвалу а језик солидан и позоришно коректан. Ликови драме су утемељени на тачним историјским наводима, односно карактерним стереотипима (полицајци, иследници), али није изостало ауторско обликовање актера у духу драме, што доприноси препознатљивој и за инсценирацију корисној “пригушеној напетости” која у појединим деловима надомешта недостатак драмског набоја.

Овај комад промишљено говори о нашем времену, о актуелној ситуацију коју карактеришу “судари и додири” на сваки начин пригушене индивидуалности и челичне моћи симболичких ауторитета.

Ако је темељ сваке ваљане представе и у (светом) тројству које чини одличан текст, виртуозност глумаца и редитељска инвенција, онда *Нечисте силе* имају све услове да ускоро добију и своје театарско извођење.

Љубиша Вићановић

---

## Нечисте силе

---

**Лица:**

**МИХАИЛ АФАНАСЈЕВИЧ БУЛГАКОВ**, књижевник

**ЈЕЛЕНА СЕРГЕЈЕВНА БУЛГАКОВ**, Булгаковљева жена

**ВИКЕНТИЈЕ ВИКЕНТЈЕВИЧ ВЕРЕСАЈЕВ**, књижевник

**СЛАВКИН**, иследник ОГПУ-а – Уједињене државне политичке управе

**МЉЕЧИН**, службеник Главреперткома – комитета за репертоарску политику

**КРУПИЈЕ**, касније КЕЛНЕР

**АНТИКВАР**

**ГЛАС ТУРСАНОВА**, секретар Јосипа Висарионовича Стаљина

**Гласови из позадине**

# I ЧИН

## ПРВА СЦЕНА

### Москва.

*Кораџи. Ошваране враџа. Звуци ресторанској оркестра. Неулегна, шкрџо освешљена простиорија прејуна дуванској дима; похабани кафански столови накрцани пивским флашама, разбацани су по ћошковима... У дубини простиорије, на малом уздигнутом подијуму, клавир. На средини – овални коцкарски сто за којим седе мрачни, нейријатни ликови...*

*На враџима ресторана збуњени стоје Михаил Афанасјевич и Викентије Викентјевич.*

*Гласови из позадине...*

**I ГЛАС** (*Мек, приушен.*): Док су бољшевици терали “беле”, а мекопуте дамице бежале у спаваћицама из својих топлих соба, Мишка Ушаков је са екипом упадао у најбогатије куће и купио оковратнике од самура и хермелина, бундице од чинчиле, мајмуна и дивљих мачака... Сад је Мишка један од најтежих у целој Совјетској Русији...!

**II ГЛАС**: Ја сам своје рубље узео на акцијама Круп Шталферке.

**III ГЛАС**: Настасја Голубјева, лепотица овдашња, подаје се за тристо рубаља! Шта је тристо рубаља за онакву лепотицу!

**IV ГЛАС** (*Продоран, шарлапански.*): Ја сад могу за фунту ‘леба имати сваку грофицу... ејјј, људи! – добијеш грофицу за фунту ‘леба...!’ (*Раскалашан смех.*)

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Бојажљиво.*): Какви су ово страшни типови, Михаило Афанасјевичу?

**МИХАИЛ** (*Са раздраганим цинизмом.*): Коцкари, драги мој Викентије Викентјевичу? Као из *Пикове даме*. Сећате ли се сцене крај Лабудовог канала, “поноћ

се већ ближи, а Германа нема па нема”. Права пушкинијада.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Каква пушкинијада! Ово су друмски разбојници окупљени око коцкарског стола – нека језовита бића...

**МИХАИЛ**: Језовита бића са још језовитијим називом – “приватници-совбуржуји”. Погледај им лица; на њима стоји исписан жиг скоројевићког богатства сједињен са притајеним страхом.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Миша, да бежимо одавде...?

**МИХАИЛ**: Куда да бежимо! Од глади смо умакли у ову коцкарску јазбину. (*Узима Викентија испод руку, одлучно.*) Само храбро! Идемо за сто!

**КРУПИЈЕ** (*Дочекује их с намешћеним осмехом.*): Изволите! Хоћемо ли улагати...?

**МИХАИЛ** (*Вади новац; круџијеу са извињавајућом скрушеношћу.*): Делује обеспокојавајуће: али ми имамо тек мало више од ништа.

**КРУПИЈЕ** (*Иронично кокеџује.*): Све оно што је више од ништа, ми радо примамо. А овде, за овим коцкарским столом, имате лепу шансу да се одлепите од тог злокобног ништа. (*Подсмешљиво.*) Па, изволите господо! И са срећом!

*Михаил и Викентије збуњено климају љавом...*

**МИХАИЛ**: Шта мислите на шта да играмо? На црно или црвено?

**ВИКЕНТИЈЕ**: Да ставимо на црвено, а, Михаило Афанасјевичу?

**МИХАИЛ** (*Дуго размишља.*): Хм... На црвено не можемо.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Зашто?

**МИХАИЛ**: Зато што црвено може да не добије.

**ВИКЕНТИЈЕ** (*После дуже паузе.*): Онда дај да ставимо на црно?

**МИХАИЛ**: На црно? (*Уздах.*): Не, драги мој Викентије Викентјевичу... На црно не можемо.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Али зашто?

**МИХАИЛ:** Зато што црно исто тако може да не добије.

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Немоћно шири руке.*): Па шта да радимо?

**МИХАИЛ** (*Припушеним џласом.*): Треба да призовемо нечисте силе!

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Зајрејашћен.*): Михаило Афанасјевичу, о чему ви то?

**МИХАИЛ:** Да вам признам нешто: одувек сам себе замишљао као писца, слично Гогољу... ја као и Гогољ општим са нечистим силама (*смех*)...

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Прекорно.*): Опет се шегачите са мнош?

**МИХАИЛ:** Зар је ово тренутак за шалу?

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Са збуњеним изразом на лицу.*): Забога, Михаило Афанасјевичу, ви сте завршили медицину... ви сте, тако рећи, научник; и како то!?

**МИХАИЛ:** У чему је проблем са мојом медицином, драги Викентије?

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Немоћно маше рукама.*): Данас, мислим... хоћу рећи – свет је некако отишао... ето, небом лете авиони, а ви – нечисте силе!

**МИХАИЛ:** Какве везе имају нечисте силе са летењем?

**ВИКЕНТИЈЕ:** Хоћу да кажем да данашња наука непобитно доказује како је то са нечистим силама просто смешно.

**МИХАИЛ:** А ја мислим обрнуто – да наука доказује да су нечисте силе присутније него икада; јер ко то човека нагони да из тих истих авиона, којима се ви тако бескрајно дивите, баца смртоносно оружје на друге људе? Нечисте силе су те које слушају човеков ум да чини тако опака и ружна дела по свету.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Михаило Афанасјевичу, забога!

**МИХАИЛ:** Не, не... Ми живимо у свету који је изгубио веру у Бога, а кад се Бог не може назрети, срце постаје испуњено страхом; у таквом стању људска душа, стешњена бригом, постаје лак плен за нечисте силе. Тако човек постаје оруђе којим управљају нечисте силе и чини ствари које ни најдивљије звери не би чиниле. Зар би човек, да није нечистих си-

ла, кидисао на другог човека са таквом страшћу за убијањем...! Не, Викентије, нечисте силе постоје и нико их никад неће уништити.

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Несијурно.*): Ја не знам шта да мислим али, добро, ако сте друговали са тим... хм... силама, хајде, покушајте сад да их дозовете да нам помогну, и ставите на нешто...

**МИХАИЛ:** Пре него ставим, реците ми, Викентије Викентјевичу, ако добијемо, шта бисте купили?

**ВИКЕНТИЈЕ:** Ја бих одмах појурio у Тверску и у радњи Јелисејева купио шунку, кобасицу, сардине, свеж хлеб... сир чедар... И обавезно две боце правог иностраног портвајна... А ви?

**МИХАИЛ:** Немам ништа против сира чедра и портвајна, али ја сам обећао Љуши чизмице... њој су само ципелице остале – не може се руска зима у ципелицама провести... Прво чизмице за Љушу па портвајн.

**КРУПИЈЕ** (*С неким погсмешљивим џризвуком у џласу.*): Грађанине Булгаков, да ли можемо почети?

**МИХАИЛ** (*Нејријашно лецнућ.*): Извините, а откуд ви знате да се ја зовем Булгаков?

**КРУПИЈЕ** (*Лукаво се смешка.*): Нечисте силе, Михаило Афанасјевичу, нечисте силе знају све!

**МИХАИЛ:** Хајде да бацимо са џваољом помоћи...

*Окрешање рулетша...*

**IV ГЛАС** (*Из џозадине.*): Ејјј, људи – добијеш грофицу за фунту хлеба...! (*Раскалашан смех...*)

## ДРУГА СЦЕНА

*Москва. Сћан у Кројошќиновој улици.*

*Кораци џо сћану, шќријиа џарќеша, ошќуцај ѕидној сашша...*

*Јелена Серјејевна седи у сћолици... Исћред ње, на малом, неућледном сћолићу, ножић и коре оћуљених кромћира; доле, на џоду, шерћа са водом и оћушћеним кромћирима, на ивици сћолића оћворена књиа; Јелена Серјејевна мало љушћии кромћир, мало чииа...*

*Михаил Афанасјевич шећка њо сјану, кружи; њовремено засјане код Јелене, расејано је њледа, ња онда насјавља даље да кружи...*

**МИХАИЛ** (*Засјаје изнад Јелене Серјејевне, нервозно кашљуца.*): Шта то читаш, Љуша?

**ЈЕЛЕНА**: Катајева...

**МИХАИЛ**: Мхм! Лепо! (*Уздах, насјавља да корача, засјаје.*) Да ли си пробала чедар?

**ЈЕЛЕНА** (*Не диже њлаву од књије.*): Пробала сам.

**МИХАИЛ**: И?

**ЈЕЛЕНА** (*Одсушно*): Добар је, добар!

**МИХАИЛ**: А повртајн, је ли ти се свидео?

**ЈЕЛЕНА**: Добар је, прави.

**МИХАИЛ** (*Корача, након некој времена.*): А чизмице, да ли ти се допадају?

**ЈЕЛЕНА**: Одличне су. Трајаће две године.

**МИХАИЛ** (*Зналачким оком њледа у Љушине чизме.*): Ако не потрају бар пет година, ништа нисмо учинили. *Насјавља да корача, дубок уздах.*

**ЈЕЛЕНА** (*Диже њојлед са књије, њажљиво ња њледа.*): А ти, Мака, као лав у кавезу – кружиш по соби већ сатима?

**МИХАИЛ**: Кружим!

**ЈЕЛЕНА**: Данас ниси нешто добре воље?

**МИХАИЛ**: Нисам.

**ЈЕЛЕНА** (*Са доброћудним њодсмехом.*): Хајде реци: како је чувени фељтониста, грађанин, Михаило Афанасјевич Булгаков, провео дан?

**МИХАИЛ** (*Са веселим њинизмом.*): Фантастично, фантастично: почело је онако као што почиње сваки мој дан – у безглавом јурцању за новцем, по свим редакцијама блатњаве Москве, без трачка наде пред собом.

**ЈЕЛЕНА**: О, немој тако, у Совјетској Републици највећи је грех изгубити наду. (*Тихо.*) За губљење наде знаш где шаљу? Шта је било са твојим фељтонима?

**МИХАИЛ**: Данас сам први пут са ужасом схватио да више не могу да пишем фељтоне. Физички не могу: То

је изругивање и нада мном и над физиологијом... Љуша, тужно је и поразно – али ја једино могу да будем писац.

**ЈЕЛЕНА**: Ти, Миша, и треба да будеш само писац.

**МИХАИЛ**: Ха...! Како да будем само писац кад је фунта хлеба дошла на сто рубаља! Не може се писати са зебњом да нећемо преживети зиму.

**ЈЕЛЕНА**: Ако будемо штедели – преживећемо.

**МИХАИЛ**: Нисам сигуран! Ето, штедимо сваку цепаницу, љуштимо кромир прецизније од хирурга, а опет не помаже – глад нам се вуче за петама као алава звер: тешко ћемо јој умаћи, Љуша, тешко.

**ЈЕЛЕНА**: Полако, Миша, полако! Треба имати стрпљења. Сад је, мораш признати, ипак боље. Ја, ето, ходајући по стану, често себе хватам како се крстим и у себи шапућем, 'Господе! Само да и даље буде овако!'

**МИХАИЛ** (*Иронише.*): Како не, много је сад боље. У рату су чухонке на пијаци тражиле за пуд кромпира два пара панталона. Сад за пуд кромпира траже један пар. Шта човек може закључити из овог? Ја закључујем овако: људи су некад имали два и више пари панталона, и није им био проблем дати два пара за пуд кромпира, а данас не можеш дати ни један пар панталона за пуд кромпира, једино ако не желиш да останеш у гаћама... Као фељтониста имам бар сигурну фунту хлеба, а као писац сигурну глад.

**ЈЕЛЕНА**: Немој тако, Миша! Ето Лежњев, уредник часописа *Русија*, почео је да објављује твој роман *Бела ѡарга*. Чак ти је дао тристо рубаља предујма.

**МИХАИЛ**: Да. Да... Али бојим се да ће забранити објављивање *Беле ѡарге*.

**ЈЕЛЕНА**: Зашто би забранили?

**МИХАИЛ**: Хм... Имам утисак да сви они који су читале моју *Белу ѡаргу* другачије са мном разговарају.

**ЈЕЛЕНА**: Како то мислиш – *грућачије*?

**МИХАИЛ:** Некако бојажљиво ми прилазе – гледају ме с неким подозривим поштовањем, а неки ме само стисну чврсто за руку и брзо без речи одлазе.

**ЈЕЛЕНА:** А ја имам утисак да си ти мало преосетљив.

**МИХАИЛ:** Не спорим, може бити... ипак... (*Уздах, промењеним гласом.*) Љуша... хоћу да ти кажем... десило ми се јуче нешто чудно... (*Љуша ја њега ућинито.*) Ишао сам кејом реке Москве... знаш, нисам имао пара за трамавај, па сам одлучио да пођем пешке... Прозлазећи поред Кремља бацио сам поглед на кулу, и само што сам помислио “докле, Господе” – кад одједном нека сива прилика мушкарца изрони иза мене и одмери ме... Затим се прилепи уз мене... Слушаш ли ме, Љуша?

**ЈЕЛЕНА:** Слушам, пажљиво те слушам... и шта је даље било... са том сивом приликом?

**МИХАИЛ:** Ишли смо један уз другог око четврт сата.

**ЈЕЛЕНА:** Ђутећи?

**МИХАИЛ:** Ђутећи... Онда сам ја застао на мосту и правио се да гледам у реку, крајичком ока вребајући шта ће овај да уради... После неколико метара, зауста вио се и он... Стао је недалеко од мене и наслонио се лактовима на ограду моста...

**ЈЕЛЕНА** (*Напрећуито*): И?

**МИХАИЛ:** И ништа. Стајао је тако и пљуцкао са оградом у реку.

**ЈЕЛЕНА:** А ти?

**МИХАИЛ:** И ја сам пљуцкао.

**ЈЕЛЕНА** (*Нервозно*): Добро, како се све то завршило?

**МИХАИЛ:** Успео сам да му умакнем код постоља Александра... (*Кораџи*.) Пре три дана, кад сам био са Викентијем у једној коцкарској јазбини, крупине ме је ословио са “Булгаков”. А кад смо излазили из те јазбине он ми је добацио: “Михаило Афанасјевичу, чувајте се нечистих сила, ускоро ће вас посетити!” Ја сам тог човека први пут видео... (*Њауза*) Љуша, често маштам како сам у кући код мајке, лежим на

дивану, читам *Дон Кихота* и пијем чај са земичкама. Шта бих дао да бар на два дана опет тако, напивши се чаја, легнем и ни о чему не мислим... (*Споји крај њрозора и дуго њлега у ѡрадско сивило, суморно.*) Знаш да се песник Андреј Собољ убио... Кажу... хм... (*Дубок уздах.*) Хајде да променимо тему... (*Најло мења ѡнон, ѡлега у Јелену Серјејевну, ѡдсмешљиво.*) Љуша, зар није чудно што сам се ја... (*Застаје; лукаво се смешка.*)...

**ЈЕЛЕНА:** Шта? Шта ме тако чудно гледаш? Реци шта си хтео!

**МИХАИЛ** (*Нећка се*): Ма пусти!!!

**ЈЕЛЕНА** (*Ућорно*): Реци, реци!

**МИХАИЛ** (*Смешка се у недоумици*): Хм, није ли чудно да се човек заљуби у своју сопствену жену?

**ЈЕЛЕНА:** Хоћеш да кажеш да си се заљубио у мене?

**МИХАИЛ:** Управо тако.

**ЈЕЛЕНА:** И шта је чудно што си се заљубио у властиту жену?

**МИХАИЛ:** Како да није чудно! Зар се то дешава? Жена кô жена... нешто што се по цео дан вуче горе-доле по кући, ронђа, смета и закера... Жена – то је нешто просто, као шерпа грашка, нешто што вуче ка земљи и не да ти да се одлепиш, нешто што убија вољу и усахњује дух... Зар се у то може заљубити?

**ЈЕЛЕНА:** Видиш, мени је чудније да се жена заљуби у свог мужа!

**МИХАИЛ:** Хоћеш да кажеш да се ти заљубљујеш у мене?

**ЈЕЛЕНА:** Управо тако.

**МИХАИЛ:** А што би то било чудније од овог првог?

**ЈЕЛЕНА:** Па чудније је. Муж кô муж: нешто најкомичније што се створило на свету. Муж то је... то је нешто трбушасто-ћошкасто, нешто што служи за поругу и подсмех... (*Смех*.) И ето, поред свега, ја сам се заљубила у мужа...



**МИХАИЛ:** У ћошкастог мужа... ти си се заљубила у ћошкастог мужа, а ја сам се заљубио у жену која је тако мила и слатка...

**ЈЕЛЕНА:** И помало дебела (смех)...

*Звук звона – дуї, ѓродоран.*

**ЈЕЛЕНА** (С нелаћодом у ћласу.): Ко је сад?

**МИХАИЛ:** Можда вук! (Смех.)

**ЈЕЛЕНА** (Одмахује руком, одлази до враћа.): Ко је?

**СЛАВКИН** (Са злурадом веселошћу.): Ја сам. Отворите! Госте сам вам довео.

*Јелена оћварара враћа. Исћред враћа сћоје Славкин и ћовек нећријачћноћ лица, коћи све време мрачно ћући.*

**ЈЕЛЕНА** (У недоумици.): А ко сте ви?

**СЛАВКИН** (Погсмећљиво.): Ја? Ха! Ко сам ја? Па ја сам иследник Славкин (смех)...

**ЈЕЛЕНА:** Не разумем...

**СЛАВКИН:** Разумећете, полако... (Из ћеја вади ћачћир, службено.) На основу налога Уједићене државне политичке управе или вам ОГПУ-а, бр. 2287, дошли смо да извршимо претрес у улици Кропоткина у стану граћанина Михаила Булгакова... А ви сте?

**ЈЕЛЕНА:** Јелена Сергејевна Булгаков.

**СЛАВКИН:** Жена граћанина Михаила Булгакова?

**ЈЕЛЕНА:** Да...

**СЛАВКИН** (Лукаво се смећка.): Његова друга, пардон – његова трећа жена?

**ЈЕЛЕНА:** Не разумем чему таква питања? То је неукусно!

**СЛАВКИН:** Нема потребе да се ћутите, Јелена Сергејевна. Знате како ја на то гледам: прве ћубави су као и први мачићи – у воду се бацају... Све што је прво – у воду иде... (Смех, коћи се наћло ћрекида; ћровирује у собу.) А где је Михаил Афанасјевич?

*И не чекајући одћовор, Славкин блаћо руком склања Јелену Сергејевну и улази у собу.*

**МИХАИЛ** (Коћи је у мећувремену сео у Љушину сћолицу усћаје.): Изволите!...

**СЛАВКИН** (Брзо ћоћледом ћрелеће ћо Бућлакову, врцаво.): Михаило Афанасјевичу, иследник Славкин из ОГПУ-а... Седите, Михаило Афанасјевичу, само ви седите! Ми смо дошли... тако – мало да вирнемо, да видимо како то живи граћанин Булгаков! (С нескривеном радозналошћу ћледа ћо сћану.) Богами, доста књига имате у стану? Лепих књига... (Узима некоћико књига из ћолица и лисћа, ћлумачки срдачно.) Кажу за вас, Михаило Афанасјевичу, да много волите да читате? Лепо је то. Лепо! Напоћу веје снег, а ти седиш поред камина и читаш... (Брзим, краћћким ћоћледом оћине ћо Јелени; наћло мења ћон.): Јелена Сергејевна, знате ли онај виц: стоји Јеврејин на Лубјанском тргу а пролазник га пита: “Знате ли где је овде ГОСТРАХ?” – Јеврејин му одговара: “ГО СТРАХ не, али ГО УЖАС ево – то сам ја” (смех)... Могу вам рећи: дом вам је пријатан, књиге, лепа срдачна жена, мачак коћи мирно преде испред камина – све у свему, како ја запажам, у вашем стану борави добро друштво.

**МИХАИЛ** (Узвраћа исћћим ћоном.): Ви лоше запажате: У мом стану је рћаво друштво: бронхитис, реуматизам, глад, а, ево, стигоше и немили гости.

**СЛАВКИН:** За гостоћубивог домаћина сваки је гост мио гост.

**МИХАИЛ:** Инспектори ОГПУ-а никад ником нису били мили гости.

**СЛАВКИН** (Кроз наћћенући смех.): Духовити сте, Михаило Афанасјевичу... баш духовити... лепо сте ме насмејали... баш онако – насмејали... (Славкинов ћомоћник доноси Славкину ћри мале свеске које је извадио из ћолица; Славкин их ћажљиво лисћа, ћледа у Бућлакова и лукаво се смећка.) Дневници! Дневници Михаила Афанасјевича Буглакова... Записи о томе шта је све ових година радио и мислио граћанин Михаил Афанасјевич Булгаков... Баш занимљива стварчица! Хм... Да ли сте ви, Јелена Сергејевна, читали ове Дневнике? (Јелена ћа ћледа укоченим ћоћледом.) Видите, у својим Дневницима врло педантно запи-

сује Михаило Афанасјевич своје мисли и осећања, своја надања и стрепње (*тврдо леда у Булакову*), своје погледе на живот и свет, и на политику, и на политику, Михаило Афанасјевичу – записује баш као да је добио задаћу од ОГПУ-а... (*Смех, окреће се Љуши, отворено циничан.*) Хоћете ли, Јелена Сергејевна, да вам нешто прочитам из *Дневника*? Хајде да и ви чујете о чему пише и размишља Михаило Афанасјевич... Ево, изабрат ћемо неку страницу, онако насумце... (*Окреће странице, чийа, њолако, али акценцијући незгодна места.*) “Хиљаду деветсто двадесет четврта, 8. јануар. Данас у новинама: билтен о стању здравља Л. Д. Троцког. Почине речима: ‘Л. Д. Троцки је 5. новембра прошле године био болестан од грипа’... завршава се: ‘одмор уз потпуно ослобођење од свих обавеза, за време не мање од два месеца’. Виц: – Љев Давидич, како ваше здравље? – Не знам, нисам још читао данашње новине. (*Смех.*) Дакле, 8. јануара 1924. г. Троцког су појели, и то је све. Шта ће бити са Русијом, само Бог зна. Нека јој је у помоћи”... Ето, Јелена Сергејевна, тако пише и мисли о Русији грађанин Булгаков, али то је само једна мала црта о оном што мисли и пише ваш муж, а ми ћемо, богами, морати цео *Дневник*, онако натенане – ишчитати и проучити... (*Булакову.*) Видим ја, Михаило Афанасјевичу, да ћемо се још сретати, да се лепо испричамо али и насмејемо... (*Окреће се помоћнику и њавом му даје знак да иде у собу, Булакову, суво.*) А сад, станите ту код зида... (*Јелени Сергејевној.*) А ви, грађанко, преко пута... и без разговора...

(*Излази у собу за помоћником. Звучи премећачине.*)

## ТРЕЋА СЦЕНА

### *Позоришна кафана.*

*Жамор; кроз кафану ужурбано пролазе љумци у коштимима и сценски радници.*

(*Гласови: “Николај Васиљевич ојейи тражи њсе...” “Јениин вели да су на јучерашњој проби били њенерални секретар, Киров и Жданов... Генерални секретар много је ајлаудирао на крају пресјаве..” “Чуо сам да се укудају бонови за хлеб, хлеб ће се слободно продавати...” “Замисли, јуче се у московским шрамвајима ѡјавили ѡшћуно ѡли људи – мушкарци и жене – са шракама преко рамена на којима ѡише: ‘Доле сћид’...”*) (*смех*)

*За сћолом у уљу кафане, зароњен у новине, седе Викенћије Викенћевич. У кафану задихан улази Булаков, ѡлледом тражи Викенћија...*

**МИХАИЛ** (*Прилази сћолу.*): Надам се да ме нисте дуго чекали, Викентије Викентјевичу?

**ВИКЕНТИЈЕ**: Да сте ви мени живи и здрави, Михаило Афанасјевичу, али ја сам већ и пиће попио и новине прочитао.

**МИХАИЛ** (*Са доброћудним ѡдсмехом.*): И новинама душу отровали.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Отровали, дакако, не може без тога. Заиста, чудно је то како у табак новинског папира стане толико гадости. Слушајте ово: “У Немачкој је уместо очекиване комунистичке револуције, дошло до отвореног масовног фашизма. Центар фашизма је у рукама цара и Хитлера, који састављају неки Савез”... Реците ми: шта политичари хоће?

**МИХАИЛ**: Они хоће да поцепају свет; да нас стрпају у идеолошке торове и тако нахушкавају једне на друге. И што је најгоре: хоће да нас натерају да се стално бавимо њима – том њиховом гнусном и непријатном политиком.

**ВИКЕНТИЈЕ** (*После краће ѡаузе.*): Да, сви смо преплављени неким лудим страстима којима као да управља

нека горостасна сплетка, разапета преко читаве планете. И док се паметни људи труде да мало разбистре ову конфузију идеја и страсти, политичари раде управо супротно – праве још већу збрку и пометњу. Али, манимо се политике... Мене занима како сте ви, Михаило Афанасјевичу, како иде ваш књижевнички рад?

**МИХАИЛ:** Као воз у мрачном тунелу: ја јурим и све више тонем у мрак – не видим светла. Искрено: осећам се као дављеник који лежи на обали, а таласи га запљускују.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Ви све чините црњим него што јесте, Михаило Афанасјевичу.

**ГЛАС ИЗ ПОЗАДИНЕ:** Михаило Афанасјевичу, проба почиње за који минут.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Прича се да ће за који дан бити премијера вашег комада *Дани Турбиних*.

**МИХАИЛ** (*Нервозно одмахује руком.*): Каква премијера! Далеко смо ми од премијере!

**ВИКЕНТИЈЕ:** Ја не знам шта ће бити од ваше премијере, али *Дани Турбиних* нису ни изашли на сцену, а већ су усталасали Москву. Ови што су гледали пробе веле да овако нешто није виђено од Чехова. Видећете, *Дани Турбиних* постаће нови *Галеб* Художественог театра...

**МИХАИЛ** (*Дубок уздах.*): Јуче у Художественом театру на проби *Турбиних*, Леонид Миронович рекао ми је нешто врло занимљиво, каже: уметност треба да је радосна и њен резултат треба да је радостан, као резултат порођаја, али код нас по правилу дете иде задњицом, затим га гурају назад, почињу да прерађују, поправљају и дете се роди изнемогло. (*Горко.*) Драги Викентије, моји *Дани Турбиних* кренули су задњицом; избацили су ми сцену Петљуроваца, траже да мењам, да крпим...

**ВИКЕНТИЈЕ:** Па крпите, Михаило Афанасјевичу, шта вам то смета?

**МИХАИЛ** (*Плане.*): Нећу да пришивам зелене закрпе на црне пантолоне од фрака – то значи упропастити сав рад, начинити праву збрку. Ја не тврдим да је комад добар, можда је и лош. Али зашто су га узимали? Да би га затим нагрђивали по својој вољи, и још ме наговарају да заволим ова изопачења. Не, богами, ни зареза више нећу да променим.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Нервозни сте, Михајло Афанасјевичу, много сте нервозни...

**МИХАИЛ:** Опростите, драги Викентије Викентјевичу, у последње време губим контролу, почео сам да причам оно што се не прича. Ја знам да је данас најпаметније ћутати, ћутати без наде да ће се икада моћи проговорити, али, нажалост, не могу да се обуздам. Ето, данас код уредника “Недара” Ангарског повела се прича о цензури. Нисам могао да се уздржим и неколико пута не умешам с причом да је данас тешко бити писац уз овакву цензуру, да је борба против цензуре, ма каква она била и уз какву год власт стајала, списатељска обавеза – и ту запатим Љашка, пролетерског писца; скочи на мене с нескривеном мржњом; вели: “Зашто ви, друже Булгаков, не прихватите большевизам, данас човек не сме да буде аполитичан, на сме да стоји по страни и пише драме...”

**ВИКЕНТИЈЕ:** Па и ја се питам, Михаило Афанасјевичу, како то мислите да изведете – да будете писац и останете по страни?

**МИХАИЛ** (*Гневно.*): А ја се питам и не могу никако да схватим како неки успевају уједно да буду писци и не остану по страни.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Опет падате у ватру... Живце сте изгубили, пријатељу.

**МИХАИЛ:** Јесам... (*Тронушо.*) Ломе ме, драги мој Викентије Викентјевичу, ломе ме полако и упорно... Ви знате да сам ја (*шайашом*)... под сталном присмотром, прате ме... прогањају... агенти ОГПУ-а упадају ми у стан и отимају моје дневнике и рукопи-

се!... Викентије Викентјевичу, постао сам забринут, плашљив, раздражљив, стално ишчекујем некакве невоље, као да су се против мене уротиле....

**КЕЛНЕР** (*Који је у међувремену нејприметно дошао за сџо, шихо.*): Нечисте силе! (*Дрско, с њодсмехом, љеда у Буљакова*). Да, да, све су то нечисте силе, Михаило Афанасјевичу! Нечисте силе! А против нечистих сила најбољи је лек – шта? Смех. Смејте се, Михаило Афанасјевичу! Вама бар хумора не фали. (*С ведрим осмехом.*) Изволите, шта извољевате?

**МИХАИЛ** (*Прекорно.*): Једно објашњење: откуд крупније у позоришном бифеу?

**КЕЛНЕР** (*С њодруљивим слећањем рамена.*): Једноставно, љубав према позоришту била је толико јака да сам пристао да напустим ону коцкарску јазбину, јер ја, Михаило Афанасјевичу, баш ако и ви преферирам Гогоља; оно што је недокучиво људском разуму, што збуњује чула, од чега застаје дах – мени је најзанимљивије... Дакле, шта извољевате... Имамо нову вотку, то је сад догађај у Москви, сви је зову “риковка”, има 30 степени, десет степени је слабија од царске, и лошијег је укуса и нажалост – четири пута је скупља, ха, ха, ха... у продаји се појавио и јерменски коњак, наравно из фабрике Шустова, ђаволски скуп. Ипак, ја бих вам препоручио “риковку”, боља је... Дакле, шта извољевате, Михаило Афанасјевичу?

**МИХАИЛ** (*Након крајшке њаузе, суво.*): Тренутак самоће и бићемо вам захвални...

(*Келнер са наклоном оглази.*)

**ВИКЕНТИЈЕ** (*С неверицом у љасу.*): Је ли то...?

**МИХАИЛ**: Да, да... он је.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Али откуд то, како?

**МИХАИЛ**: Забога, Викентије, па данас вам је тако – где год макнеш, иза сваких врата, вреба вас једно циновско ухо! (*У љравицу келнера.*) Или је агент, дрзак и безобзиран... или је (*њодсмешљиво љеда у Викентија*) добар познавалац нечистих сила?

**ВИКЕНТИЈЕ**: Ви се стално шегачите са тим нечистим силама?

**МИХАИЛ** (*С неком двосмислено њодсмешљивошћу.*): Видели сте и сами шта сам радио на рулету, а то само могу они који се добро разумеју у нечисте силе.

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Гледа ља с њодозривом неверицом.*): А ја сам сигуран, драги мој, да ви други пут не бисте успели да добијете на рулету – без обзира на нечисте силе.

**МИХАИЛ** (*Прасне у смех.*): А ја... други пут нећу ни ићи...

**ГЛАС ИЗ ПОЗАДИНЕ**: Михаило Афанасјевичу, забога, проба само што није почела...

**МИХАИЛ** (*Најло усџаје од сџола.*): Опростите, Викентије, али морам да идем... (*Труди се да звучи ведро.*) Идем да пришивам зелене закрпе на црне панталоне од фрака...

## ЧЕТВРТА СЦЕНА

*Канцеларија ОГПУ-а.*

*У малој шесној љросџорији, за једним неуљедним њохабаним сџолом, сеџи инспекџор Славкин. Лисџа љаџире.*

*Оџварање враџа. Мљечин бојажљиво љровирује.*

**СЛАВКИН** (*Хиџро усџаје.*): Добар дан! Изволите... уђите!

**МЉЕЧИН**: Добар дан... (*И даље сџоји код враџа.*)

**СЛАВКИН**: Уђите, уђите... Ја сам инспектор Славкин... (*Мљечин ља шуџо љеда.*) Инспектор Славкин из ОГПУ-а... А ви сте, зар не, друг Мљечин из ГЕПЕРО-а?

**МЉЕЧИН**: Да, ја сам из главног комитета за репертоарску политику. (*Пружа му руку на њоздрав.*) Драго ми је, друже Славкин. Ми из ГЕПЕРО-а, знате и сами, увек смо добро сарађивали са вама из ОГПУ-а.

**СЛАВКИН**: Да, да! А тек ћемо сад сарађивати. Изволите, седите, друже Мљечин!

(*Поверљиво.*) Ми из ОГПУ-а узели смо и ложу у Художественном театру.

**МЉЕЧИН:** Извините, а шта ће инспектори ОГПУ-а у Художественном театру?

**СЛАВКИН** (*Ужива, њодсмешљив ѿон.*): Да гледају и уче, друже Мљечин. Видите, од инспектора ОГПУ-а очекује се да буду комплетне личности упућене у све сфере живота. (*Сцушћеној іласа.*) Веле да је уметност јако осетљива материја и да се само ретки разумеју у њу, и још веле да треба имати неке особене финоће и осетљивости у процењивању њеног квалитета, схватате? Дакле, друже Мљечин, дошли смо да учимо од паметнијих и искуснијих, како се то данас гледа на уметност, а ви нам, као искусни професионалац, друже Мљечин, у томе можете помоћи.

**МЉЕЧИН** (*Не без ѿноса.*): Па изволите, друже Славкин, стојим вам на располагању.

**СЛАВКИН:** Друже Мљечин, ми знамо да сте ви из ГЕПЕРО-а подробно упознати са делима Михаила Булгакова... Требају нам подаци о писцу Булгакову.

**МЉЕЧИН:** Зар агенти ОГПУ-а немају више информација од нас из ГЕПЕРО-а?

**СЛАВКИН** (*С осмехом.*): Свакако. Видите, ми из ОГПУ-а поседујемо завидан мозаик података о писцу Булгакову, али није на одмет да га мало попунимо. Човек је, веле филозофи, вишеслојно биће... хе, хе... треба копати слој по слој – никад нисте сигурни на шта све можете наићи, баш као у археолошким ископавањима. (*Смех.*) Друже Мљечин, реците ми нешто о личности писца Михаила Булгакова. Какав је он?

**МЉЕЧИН:** Најтипичнији руски интелектуалац, расплунута сањалица и, наравно, у дубини душе “опозицион”.

**СЛАВКИН:** Хм... Ипак, његову драму *Дани Турбиних*, прерађену верзију романа *Бела іарга*, упоређују са Чеховљевим *Вишњиком*.

**МЉЕЧИН** (*Јешко.*): Могу да вам кажем ово: поред уловних уметничких квалитета Булгаковљев комад је ништаван са идеолошке стране. *Дани Турбиних* –

то је апологија Белогардејаца! (*Подигже ілас.*) Ја не разумем, не могу да схватим како то да се на сцени државних позоришта величају бивши контрареволуционари! Ми из репертоарског комитета неколико пута смо га одбили, а неко га је опет вратио за извођење. То је контрареволуционарна пропаганда.

**СЛАВКИН** (*Приушеним іласом.*): Тише, тише, забога... Ту је!

**МЉЕЧИН:** Ко?

**СЛАВКИН:** Па Булгаков...

**МЉЕЧИН** (*С неверицом.*): Привели сте га?

**СЛАВКИН:** Да, на информативни разговор.

**МЉЕЧИН:** Али сутра у Художественном треба да буде премијера *Турбиних*?

**СЛАВКИН:** Па због тога смо га и привели!

**МЉЕЧИН** (*Још више уішшава ілас.*): Скинућете представу?

**СЛАВКИН:** Засад нећемо скидати... (*Поверљиво.*): Јосип Висарионович је недавно на пробама гледао *Турбине* – допало му се...

**МЉЕЧИН** (*После краће іаузе, озлојеђено.*): Не разумем какве су намере ОГПУ-а са писцем Булгаковим?

**СЛАВКИН:** Знате шта, друже Мљечин, Булгаков је несумњиво талентован писац... Младој Совјетској Републици требају такви људи.

**МЉЕЧИН** (*Наіадачки.*): Али он је контрареволуционар?

**СЛАВКИН:** Он је, и сами сте добро рекли, интелектуалац сањалица...

**МЉЕЧИН** (*Уіорно.*): И опозицион.

**СЛАВКИН:** Ја бих пре рекао да је само несвестан... политички несвестан, хм... њему треба помоћи да почне да мисли онако како мисли сваки совјетски човек.

**МЉЕЧИН** (*Јешко.*): Инспекторе Славкин, верујте ми, таква врста људи као што је Булгаков, те сањалице, осећају дубоку, органску гадљивост према свему што долази од власти.



**МИХАИЛ:** Навикао сам да увек говорим истину.

**СЛАВКИН** (*Јешко.*): Не знам како бисте одговорали на ова питања да немамо ваше *Дневнике* у којима тако *лепо* и искрено говорите о вашем односу према Совјетима. (*Уноси му се у лице.*) Да се не лажемо, Михаило Афанасјевичу, ми одлично знамо како ви гледате на нас; ми смо за вас стока, руља, зверад; цео руски радни народ за вас је само звериње, звериње које уместо белих, негованих руку, има ропске ручерде!

**МИХАИЛ:** Ја тако никад нисам мислио!

**СЛАВКИН** (*Жусиро устјаје и корача по просторији.*): Зато сва интелигенција, сав официрски кор треба да се скупи под свете заставе Добровољачке армије, јер Русију треба спашавати од ропских ручерди!

**МИХАИЛ:** То нису моје речи!

**СЛАВКИН** (*Плане.*): То су речи вашег белогардејског смећа чије сте поразе примили са ужасом и неверицом. А знате како су те беле, миришљаве и отмене руке спасавале Русију? На Дону и Кубану, у Вороњешкој губернији, код Беле Глине, беле руке ваших симпатизера црвенеле су се од крви, газили сте преко брда лешева, огрезли сте у крви до појаса само да бисте уништили те ропске ручерде, ту зверад! И нисте успели! Нисте! Беле, неговане руке изгубиле су од ропских ручерди. (*Пољед њун осуге и њрезира.*) Запамтите: историја руског племства је свршена, баш као што је завршена и историја Мајке Русије. (*Оглази до ормарића и досија њиће, исџија, дубок уздах, враћа се на њређашњи, одмерено сув њон.*) Где сте се налазили у тренутку доласка Црвене армије?

**МИХАИЛ:** У Владикавказу, болестан од повратног тифуса.

**СЛАВКИН:** Нисам вас питао за тифус. Шта сте радили када сте дошли у Москву?

**МИХАИЛ:** Након доласка у Москву ступио сам у Књижевно издавачко одељење Главног политичког просветног одбора; истовремено сам почео да објављујем репортаже по московској штампи.

**СЛАВКИН:** Где сте све објављивали?

**МИХАИЛ:** Прво значајно дело објавио сам у алманаху *Негра*, под насловом *Ђаволијага*... објављивао сам и редовне фелтоне у новинама *Гудок* и објављивао сам мале приповетке у разним часописима...

**СЛАВКИН:** А *Бела њарга*?

**МИХАИЛ:** Од *Беле њарге* објављене су само две трећине и објављивање није завршено због затварања часописа *Русија*.

**СЛАВКИН:** А прича о псећем срцу?

**МИХАИЛ:** Знате и сами да није објављена због цензуре.

**СЛАВКИН:** Због цензуре велите! Ха! Будите искрени, Михаило Афансјевичу, па реците: Зар *Псеће срце* није злонамерна сатира?

**МИХАИЛ:** У праву сте... дело је испало много злонамерније него што сам претпостављао.

**СЛАВКИН:** Мхм... Јесте ли се кад питали, Михаило Афанасјевичу, због чега су вам забранили издавање ваших приповедака *Белешке на манжетнама*? Зашто је поново забрањено издавање збирке сатиричних приповедака *Ђаволијага*? Зашто смо вам забранили издавање зборника фелтона? Зашто је забрањено јавно извођење *Чичиковљевих њустоловина* и зашто је обустављено штампање вашег романа *Бела њарга*?

**МИХАИЛ:** Ја знам да понекад претерам у критици и сатири, али мој ментални склоп је такав – сатиричан.

**СЛАВКИН:** Али зато смо ми ту – да мењамо ментални склоп... и кажу да то добро радимо... Имајте то у виду, друже Булгаков... А сад да вас питам, нешто овако лично... Као писац ви можете да бирате тему, кажу да је Чехов могао писати о било чему, о пепелари, столу, птици – а да то буде уметнички лепо и занимљиво... а ви, веле, доста подсећате на Чехова... Зашто, Михаило Афанасјевичу, не промените тему? Пишите о нечем што неће иритирати агенте ОГПУ-а... ето, зашто не пишете, на пример, о селу?

**МИХАИЛ:** На сеоске теме не могу да пишем, јер село не волим.

**СЛАВКИН:** Добро, ако не волите село, зашто не пишете о радницима, о радничкој свакодневици... Забога, ми живимо у радничкој држави, хоћете да кажете да радници нису достојни вашег пера?

**МИХАИЛ:** Раднички свет ја не познајем довољно добро... не могу да пишем добро о ономе о чему не знам довољно.

**СЛАВКИН:** А о чему знате довољно добро?

**МИХАИЛ:** Па оно о чему стално пишем. О руској интелигенцији... Мене јако занима живот руске интелигенције, сматрам да је, иако слаба, ипак веома важан слој у земљи. Њена судбина ми је блиска, душевни немири драги... И ја могу да пишем само о томе.

**СЛАВКИН:** А зар се не може писати а да се не вређају комунистички кругови?

**МИХАИЛ:** Испод пера, верујте ми, и против моје воље излазе неке ствари које, ето, вређају поједине кругове. Писац у мени схвата да је живот око њега не-савршен и негодујући почне да га разобличава на уметнички начин... Пут оваквог уметника је изузетно тежак, али он, ето, другачије не може. Ја увек пишем по чистој савести и онако како видим.

**СЛАВКИН:** Видите наопако, Михаило Афансјевичу... у томе је проблем. Увек гледате оно што не ваља – гледате негативно.

**МИХАИЛ:** Негативне појаве у животу мени су храна. Забога, ја сам сатиричар.

**СЛАВКИН** (*Уноси му се у лице.*): А ето нама, чуварима реда и поретка, храна су управо такви као ви, господине Булгаков – сатиричари – они што све виде наопако... Али верујте ми, потрудићемо се да ствари почнете да гледате другачије.

## ПЕТА СЦЕНА

*Позоришни бифе.*

*За столом седе Јелена Сергејевна и Михаил Булгаков. Листање новина.*

**ЈЕЛЕНА:** Миша, шта пише *Правда* о *Данима Турбиних*?

**МИХАИЛ:** Као и сва остала штампа! Све најгоре! Слушај само наслове: “Грађански рат на сцени МХАТ-а”, “Величање Белогардејаца”, “Ударимо на булгаковштину”, “Учинимо крај *Данима Турбиних*”, а новинар *Правде* позива на пружање отпора “булгаковштину”.

**ЈЕЛЕНА:** Надежда Афанасјевна ми је причала да је један њен рођак комуниста после представе рекао: “Писца *Турбиних* требало би послати на три месеца у Дњепрострој и не давати му хране – тада би се он преобразио.”

**МИХАИЛ:** Постоји бољи начин: хранити га харингама и не дати му да пије. (*Смех...*) Ипак је чудно, откуд толика мржња према мени од стране писаца и новинара... не разумем...

**ЈЕЛЕНА:** Изузетна вредност јесте грех који се никад не опрашта... И још нешто – ти се, Миша, држиш далеко од њих, не волиш њихов круг...

**МИХАИЛ:** Ја само не волим то њихово простачко пајташтво.

**ЈЕЛЕНА:** Е то, управо то ти никада неће опростити... Хм... чудан си ти, Миша, чудан! Повучен си, децентан, искрен и поверљив као дете, а ето све такав ненаматљив стојиш им у грлу као кост коју не могу избацити! Шта то радиш?

**МИХАИЛ** (*Смеје се.*): Исецам све чланке о *Турбинима* и правим списак непријатеља Михаила Булгакова.

**ЈЕЛЕНА:** Миша, бојим се да је списак превелик.

**МИХАИЛ:** А шта мислиш колики ће тек бити после премијере *Бексџива*?

**ЈЕЛЕНА:** Нисам баш сигурна да ће премијере бити.



**МИХАИЛ:** Станиславски је одушевљен драмом.

**ЈЕЛЕНА:** Али Главни комитет за репертоарску политику је одбио *Бексџво*...

**МИХАИЛ:** Максим Горки се заложиио. Горки је ГЛАВРЕ-ПЕТКОМ-у одбрусио овим речима: “*Бексџво* је изванредно дело које ће постићи ђаволски успех, уверавам вас...” Љуша, ако смо прогурали *Турбине*, прогураћемо и *Бексџво*...

**КЕЛНЕР** (*Прилази столу са новинама у руци.*): Нећете прогурати *Бексџво*, Михаило Афанасјевичу, нећете! (*Дубок наклон.*) Поштовање, Јелена Сергејевна... Да ли сте читали отворено писмо Безименског? Слушајте ово... (*Ошвара новине, чииша.*): “Те људе, Турбине, племените ниткове, ми смо стрелиали. Стрелиали смо их на фронтима...”

*У бифе бучно улазе Мљечин и неколицина тејероваца, дрско, с нескривеном мржњом, іледају према Буілакову и одлазе на лева враша...*

**КЕЛНЕР** (*Показује према Мљечину.*): Мљечин са руљом ге-пероваца, имају састанак... О вама ће да расправљају, о вашем *Бексџву*, друже Булгаков! (*Исџишивачки, прејреден поілед.*) Забога, Михаило Афанасјевичу, ви мени ништа не верујете, гледате ме сумњичаво и с неповерењем! Не може се тако живети, не може... (*Наіиње се ка Буілакову, исџински забринуш.*) Страх ће вас појести, Михаило Афанасјевичу!

**МИХАИЛ** (*Уз сву нејријайности шренушка, не може да одоли да се не наруја.*): Да будем искрен, од свих страхова мене највише мучи страх да ли сам ја добар писац?

**КЕЛНЕР:** А... о томе не брините! Ако су вас читали Стаљин и Молотов, онда сте сигурно одличан писац. (*Пауза.*) Да, Стаљин и Молотов читали су и ваше *Дневнике*, после прочитаних *Дневника* цена вам је скочила, Михаило Афанасјевичу. (*Наіло мења шон, врцаво.*) Да ли сте чули за нову шкртост Николаја Васиљевича Јегорова: Николај Васиљевич је дошао до закључка да за псе, који лају у *Мрџвим душама*

плаћају превише, па је отерао старе псе и јефтино у зајам узео нове псе: и, замислите – јефтини пси на представи ни гласа нису пустили... (*Дуі, раскалашан смех наіло се прекида; с неком фамилијарном отвореношћу сега до Буілакова, дуіо и пајљиво іа іледа, двоуми се, поверљиво.*) Ја радим за њих, у праву сте, али за њих раде сви, и писци и редитељи и глумци... Да, ја радим за њих, али нисам против вас – дапаче. (*Израз на лицу му се стврдњава.*) Слушајте ме пажљиво: ви, Михаило Афанасјевичу, имате сасвим јасну репутацију: совјетски човек гледа на вас као на непријатеља који се максимално користи легитимним могућностима за борбу против совјетске идеологије, док они који се критички и непријатељски односе према совјетској власти, буквално вас обожавају као човека који, као отворено антисовјетски књижевник, успева лукаво и вешто да пропагира своје идеје.

**ЈЕЛЕНА** (*Брзоілейшо, не може да се уздржи.*): А како совјетска власт гледа на Михаила Булгакова?

**КЕЛНЕР:** Благонаклоно! Благонаклоно, Јелена Сергејевна. Забога, зар би било која власт дозволила својим непријатељима да изводе своје представе у државном позоришту?

**ЈЕЛЕНА:** Па зашто га онда (*збуњено засіјаје*)...

**КЕЛНЕР** (*Прекида је.*): Прогањају и прате, зашто му скидају представе – то хоћете да кажете, Јелена Сергејевна? (*Са блаіим прекором.*) Кад човек излаже јавно своју мисао, он мора да размишља о деликатности ушију којима се обраћа; не сме никог да шокира и вређа! Забога, ми смо нетом изашли из грађанског рата, крвавог рата! О томе, кад се и шта сме рећи, власт мора да води рачуна; и зато она пажљиво прати и чека док време буде довољно просвећено да неком дозволи да гласно размишља.

**МИХАИЛ** (*После дуже паузе.*): А како ви на све то гледате?

**КЕЛНЕР:** Што се мене тиче, сматрам да је штампа заузела погрешан став према вама – уместо прогањања,

вас треба привући на нашу страну. Знате, ово је чудно што ћу вам рећи, али ја мислим да је уметник најфинија ствар коју је свемир изродио, украс неба, и да се према уметнику треба односити са посебном пажњом. Ви сте талентован књижевник и вреди се помучити око вас.

**МИХАИЛ** (*Са блаџом жаоком.*): Тако мисле сви агенти ОГПУ-а – мисле да се треба помучити око мене!

**КЕЛНЕР** (*Шкрџи, нервозан смех, уздах.*): Михаило Афанасјевичу, ето, пратим вас већ годинама, све вам знам – све; где идете, с ким се састајете, шта причате, читате, сањате, све... пратио сам вас годинама са убеђењем да пратим страшног контрареволуционара, непријатеља руског народа... пратио сам вас, мрзео и на крају, кад сам вас стварно упознао – свидели сте ми се! Не, заиста – свидели сте ми се! Ја се не шалим! Има у вама, Михаило Афанасјевичу, како да кажем, нечег што плени – за мене сте ви чист човек, таква два човека у данашњој Русији нећете наћи... (*Дуџа њауза, скоро нежно.*) Ја знам да је вама као хлеб насушни потребно да вас играју и објављују – уметност је нежна биљка и треба је стално заливати да би рађала – и ми ћемо се трудити да вам то омогућимо... (*Гледа ња на њеџо.*) Али и ви, са своје стране, морате да нам помогнете... (*Ојрезно, њолуша ња џом.*) Кад бисте ви, Михаило Афанасјевичу (*зас џаје за џрену џак*)... кад бисте ви потписали свечану изјаву да прихватате болшевизам, ствари би, верујте ми, повољно кренуле по вас... Штета би било да останете само један изузетно талентован али трагично неупотребљив човек!

*Дуџа не џри џина њауза.*

**КЕЛНЕР** (*Мења џон, с ве џи џачком веселашћу.*): Знате шта је Немиров неки дан рекао Станиславском? Вели да се Чехов не сме вратити на сцену у оном облику у којем је игран, већ на неки нов начин, а Станиславски му је одговорио: “А како то? С налепљеним носевима?”... (*Смех, жус џиро ус џаје од с џола, клања се.*) Поштовање, Јелена Сергејевна. (*Тихо, Бу џако-*

*ву.*) И да знате, са вашим *Бекс џвом* је завршено, скидају га... Не верујте ми? Да, тужно је да келнер у позоришном бифеу боље зна од писца шта ће се играти, а шта неће – али је истина! Ево, уверите се и сами... (*Келнер одлази и о џвара вра џа.*) Послушајте, послушајте, Михаило Афанасјевичу... Геперовци управо разговарају о вама.

*Глас долази из џозадине...*

**МЉЕЧИН:** Већ дуже година ми из ГЕПЕРО-а уз огромну подршку ОГПУ-а и Руског удружења пролетерских писаца, боримо се против непријатеља револуције, паразита који својим делима величају оне које смо ми недавно протерали... Свечано изјављујем: данас смо ту победу извојевали... Другови, стигао је одговор друга Стаљина на нашу примедбу о драми Михаила Булгакова *Бекс џво*. Са одобрењем председника ГЕПЕРО-а, друга Литовског, прочитаћу вам писмо друга Стаљина: Друг Стаљин пише: “Ја немам ништа против поставке *Бекс џва* уколико би Булгаков приказао унутрашње социјалне опруге грађанског рата у СССР, да би гледалац могао да схвати да су сви ти што су истерани из Русије, истерани не хиром болшевика већ због тога што су седели на грбачи народа.”

*А џлауз.*

## ШЕСТА СЦЕНА

**Москва.**

*Но џ. Празна, џус џа улица. Кораџи... С леве с џране долази Михаило Афанасјевич и Викен џије Викен џевич.*

**МИХАИЛ** (*Зас џаје, о џрезно се осврће око себе*): Шта сте хтели, Викентије Викентјевичу? Овде можете слободно да говорите, овде не могу да шпијунирају.

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Приушеним ласом.*): Забога, Михаило Афанасјевичу, шта је ово? Не можете више овако! Људи се склањају од вашег имена... У ГЕПЕРО-у ликују... У Художественном театру мук. Штампана дивља против вас... Сви су против вас?

**МИХАИЛ**: Против мене су, мој драги Викентије Викентјевичу, злоћа и завист – завист књижевника безвредњака и полуписмених новинара.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Да, да, али сав тај културни шљам у личности Киршона, Афиногенова, Литовског, Кержењцева хоће да вас уништи.

**МИХАИЛ** (*Плане.*): Гњиде, гњиде и црви хоће да ме униште... гњиде и црви су ме осудили на ћутање, забранили сва моја дела и довели ме до потпуног гладовања... (*Са резинацијом.*) Али, кад промислите – ко ће други да вас уништи, Викентије Викентјевичу, ако неће гњиде и црви...

**ВИКЕНТИЈЕ**: Опасно је то што радите! Ви сте постали држава у држави. За вас и ваша дела све више расте интересовање дипломата најуглашенијих земаља, ви свакодневно добијате њихове ласкаве похвале... Ви сте, Михаило Афанасјевичу, успели да усталасате свет... и то онај део света који не гледа благонаклоно на нашу земљу, и ту је проблем.

**МИХАИЛ**: А тај проблем ћемо најбоље решити тако што ћу ја отрчати у прву апотеку и набавити калијум-цијанид?

**ВИКЕНТИЈЕ**: Времена нису за шегачење, Михаило Афанасјевичу! Ствари су отишле предалеко. Колико то може да траје? Треба попустити, сви су попустили...

**МИХАИЛ**: Не, у уметности не може бити попуштања... уметност није ни трговина ни дипломатија, а најмање политика и тужно је што многи не разумеју шта је то уметничка истина.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Ха... Немојте да сте наивни, Михаило Афанасјевичу, кога је данас брига за уметничку истину... Како је нестала црна берза са улица, књижевност је

постала уносан посао – сада је само битно како се што боље и вештије преоденути у уметника.

**МИХАИЛ**: Знате како то иде са преодевањем? Неке наше глумице на гостовању у Паризу купиле елегантне спаваћице и обукле их, мислећи да су то вечерње хаљине... Ја, Викентије Викентјевичу, за разлику од неких, знам да разликујем спаваћицу од вечерње хаљине.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Превише сте часни, Михаило Афанасјевичу, за време у коме живимо; морате мало скресати те ваше идеале, ако хоћете да вас гледају и читају. (*Хвања ја испод мишице, ѿверљиво.*) Ја знам да сте ви озлојеђени, с правом озлојеђени, али... кад бисте у писању ваших комада бар мало... хм... водили рачуна и о њима, разумете, о њиховим интересима?

**МИХАИЛ** (*Прекида ја.*): Шта, да пишем како они хоће?

**ВИКЕНТИЈЕ** (*Одбрањено.*): Немојте тако буквално узимати ствари, мислио сам да бар мало...

**МИХАИЛ** (*Жустиро реатује.*): Шта! Шта треба? Да у историјске комаде убацујем реплике које ће изражавати ставове чланова Централног комитета, шта треба – да се, повремено, у својим делима осврнем на положај радничке класе, тамо где те класе још није ни било, да певам о угњетеном народу који, умирући за цара, кличе цару...

**ВИКЕНТИЈЕ**: Хтео сам само да кажем: ако хоћете да живите, ви морате угушити сатиричара у себи.

**МИХАИЛ**: Не, ја не могу да уништим писца у себи ма колико ме то стајало... Још давно, напустивши медицину, осудио сам себе на несигуран живот. Али види бог, једино је љубав према књижевности била узрок томе. Искрено, осећам се као бик на торциди избоден мачевима, посрнуо и тако обезглављен јури на тореадоров мач да докрајчи агонију. (*Сломљено.*) Ја добро знам да је њихов задатак да ме поткопају што је могуће пре и без буке.

**ВИКЕНТИЈЕ**: Они су већ своје урадили; људи у Москви шкргућући зубима изговарају ваше име, са прија-

тељима морате да се виђате по мрачним ћошкови-ма; ви ништа не можете да објављујете, а позориш-не комаде вам скидају са сцена.

**МИХАИЛ:** Добро, ако ми не дају да објављујем, нека ми бар дозволе да изађем из земље. Реците ми, Викентије... имам ли ја право да видим – макар и на-кратко – свет? Знате о чему маштам? Маштам ка-ко напуштам овај болесни, циновски град који тако споро и болно умире... маштам како идем пешице преко брда, поља, шума, плавих река... из земље у земљу – и долазим у лепо град, плавичаст, свилен-каст, који мирише као кутијица од парфема. (*Ди-же љас.*) Ах, како бих волео да начас одем у Париз, да станем испод Молијеровог споменика и кажем: Добар дан, господине Молијер, о вама, господине Молијер, комад сам написао... Умрећу, Викентије, а нећу видети свет.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Не треба падати у очајање. Ипак има наде... Има за вашег *Молијера*. Највећи стручњаци у Мос-кви прогласили су га за најјачи од ваших пет комада.

**МИХАИЛ:** Да, управо и због тога све говори у прилог то-ме да ће га скинути са сцене... и без обзира што је то Молијер, 17. век, без обзира што савременост у њему ни на који начин нисам дотакао... Јер увек се дешава исто: напишем комад, сви се одушеве, кре-ну понуде, телефони, разговори, писма, бесомучне пробе, а после прве премијере и одушевљења долази неко непријатно шушкање, глумци и редитељи по-лако се повлаче и онда следи лавина новинарских критика и комад се скида, понекад бучно, понекад тихо... Викентије Викентјевичу, да се не лажемо, ја ипак горим од наде за *Молијера*, јер ако ми скину и овај комад, нема ми спаса – већ сада сам у оску-дици. Заштите и помоћи немам... (*Неповерљиво се осврће око себе, тихо.*) Оковали су ме тим сталним притајеним страхом којег не могу да се ослободим, и као сваки прогоњени човек, добио сам изострено око које грозничаво проналази прогонитеље у сва-ком – цео ми је свет окружен прогонитељима, па-

нично ловим свачију мисао, алузију, жељу – сваки непознати човек за мене је непријатељ, познаник сумњив, пријатељи непоуздани... моја слеђена, ус-трашена мисао све окува гушећим неповерењем које се не да издржати... Ја сам заробљеник... схва-тате – ја морам изаћи из овога, иначе ћу полудети...

## СЕДМА СЦЕНА

*Канцеларија ОГПУ-а.*

*У канцеларију улазе Славкин и Мљечин.*

**СЛАВКИН:** Јесте ли гледали Булгаковљевог *Молијера*, друже Мљечин?

**МЉЕЧИН:** И гледао и прочитао.

**СЛАВКИН:** И?

**МЉЕЧИН:** И страшно сам се изнервирао, инспекторе Славкин... тражио сам у комаду опасну идеју, али нисам је нашао... то је глупа прича из седамнаестог века... Не кажем – нија лоша; ето, да је такву драму написао, на пример Афиногенов, уздигли бисмо је у небо. Али Булгаков!... не, ту нема ништа опасно.

**СЛАВКИН:** Друже Мљечин, да се ви не шалите са мном?

**МЉЕЧИН:** Извините! А зашто бих се ја шалио са вама?

**СЛАВКИН** (*С неверицом.*): И ви заиста нисте видели шта је била политичка замисао Булгаковљевог *Молијера*?

**МЉЕЧИН:** Верујте ми нисам!

**СЛАВКИН** (*Сажаливо ња љеда.*): Слушајте, у комаду Бул-гакова против талентованог писца Молијера води борбу тајанствена кабала, којој су на челу попови, идеолози монархистичког система... Против Мо-лијера се бори краљева полиција... преносе се кле-вете против Молијеровог породичног живота... Јед-но време само се краљ занима за живот Молијера и штити га од прогона католичке цркве... Само краљ, друже Мљечин! За Булгакова се бори једино (*тихо*) друг Стаљин... разумете ли... сад?

**МЉЕЧИН:** Мислим... да ми постаје јасно, друже Славкин.

**СЛАВКИН:** Молијер изговара овакву реплику (*најешої, сїушїеної іласа*): “Цео живот сам му лизао мамузе и мислио само о једном, немој ме згазити... И ето ипак је згазио... Ја сам вам се можда мало улагивао? Можда сам мало пузио! Ваше величанство, где ћете наћи таквог чанколиза као што је Молијер?... Шта треба да урадим да бих доказао да сам црв?” И шта кажете, друже Мљечин? (*Пауза*.) Да, драги мој, без обзира на сву прикривеност алузија, политички смисао који Булгаков даје свом делу више је него јасан: он гледаоцу жели да укаже на сличност између положаја писца под диктатуром пролетаријата и под бесправном тиранијом Луја XIV... а ви из Главног репертоарског комитета и ми из полиције смо ти који одгајамо заплашене слуге... ми смо ти који убијамо стваралачку мисао и уништавамо совјетску драматургију...

*Дуїа, неїријайїна їауза.*

**МЉЕЧИН** (*Гледа у мало, сиво окно їрозора, їрозукло*.): Русија је многољудна земља, пространа – нигде није тако лако нестати као у Русији... (*Окреће се їрема Славкину; дуїо и ошїро їа їледа*.) Реците ми, друже Славкин, зар не постоји једноставнији начин како да ућуткамо ту лајаву цукелу?

**СЛАВКИН:** Хм, постоји, али када у социјалистичкој отаџбини нестане човек, погледи свих нехотице се окрећу према ОГПУ, и на устима јавности замире питање: “Шта ви можете да кажете у своју одбрану, господо убице?” (*Лукаво їледа у Мљечина*.) Али постоји решење и за Булгакова, постоји – сигурније и боље него...! (*Оглази го бифеа, сїїа їїиће, исїїїа...*) Видите, друже Мљечин, од свих постојања, човек има једну деликатну повластицу – он може, кад му услови живота постану безнадежни, да окрене леђа целом свету, може да презре све – цео свет... Булгаков је изнурен прогањањем и понаша се као човек на пропаст осуђен, чак нисам сигуран да је и нервно здрав... Његов је положај одиста безнаде-

жан – њему остаје само да набави пиштољ, а нама да сачекамо да се огласи пуцањ... (*Сїушїеної іласа*.) Верујте ми, и то ће бити ускоро...

## ОСМА СЦЕНА

*Москва. Сїан у Кроїоїкиновој улици.*

*Оївараре враїа... Улази Јелена Серїејевна.*

**МИХАИЛ** (*Глас из собе*.): Еј, Љуша, донео сам ти диван ананас... браћа Ердман послала су ти корпу са цвећем... Жењка је донео јоргован. И он се сетио твог имендана... (*Михаил улази у собу*.) Павел Сергејевич... (*Засїаје*.) Шта је са тобом?

**ЈЕЛЕНА** (*Труди се да не заїлаче*.): Миша...

**МИХАИЛ:** Шта се десило?

**ЈЕЛЕНА:** Стигло је обавештење од Главреперкома...

**МИХАИЛ** (*Са сїрейњом у їласу*.): Забрањили су приказивање *Молијера*?

**ЈЕЛЕНА:** Забрањили...

**МИХАИЛ** (*Корача, їосле дуже їаузе, їрозукло*.): Четири године постављају *Молијера*, четири године ме муче с *Молијером* и после неколико приказивања скинули су *Молијера*!... Хм... (*Смех, країїак, неїријайїан*.) Пре неколико година, када је уметнички савет тражио да читам комад о *Молијеру*, један члан уметничког савет ме прекину, вели: “То су глупости, зашто би совјетског човека занимала прича о некаквом Милеру”... Љуша, он је Молијера назвао Милер; члан уметничког савета никад није чуо за Молијера... Ето, то је тај уметнички савет; за њих је уметност афирмација баналности... Најбедније је у свему што те најбеднији униште! Али то је тако, у олуји, бродови напуњени финим зачинима, дамаском и свилом, драгуљима и бисерјем брже потону него бедне и празне броднице... Ако хоћу да успем, ја треба да се отарасим тог духовног вишка којег носим у себи!

Али како? Како да се решим лепог, доброг, истинитог, стваралачког... како да се спарушим, а останем уметник? Како, Љуша? Не умем да лажем, не умем да подилазим, гушим се од неправде, не могу да не мислим својом главом, чак не могу ни да сакријем своје мисли, а ко то не уме – тај је пропао!

**ЈЕЛЕНА:** Добро, скинули су ти *Молијера*, али, Миша, није све изгубљено: јуче је у Московском театру сатири била генерална проба твог *Ивана Васиљевича*...

**МИХАИЛ:** Да, јуче је била генерална проба *Ивана Васиљевича*, али без публике. Од публике били смо ја и другови из ЦК партије, Бојаров и Ангарски... пред сам крај представе, чак и не скидајући капут, држећи у рукама качкет, у салу је ушао Фурер – из МК партије... Горчаков ми је јутрос телефонирао да је комад забрањен; Фурер је рекао: “Не саветујем да га играте!” А пре неколико дана, знаш и сама, Тетатар Вахтангова прекинуо је пробе на мом комаду *Александар Пушкин*.

*Дуја њауза.*

**ЈЕЛЕНА:** Миша, има и добра вест: полиција је данас вратила твоје дневнике.

**МИХАИЛ:** Где су?... Дај ми их!

*Јелена из њолице вади бунџи свезака.*

**ЈЕЛЕНА** (*Даје их Буљакову*): Донео их је онај мрачни лик, Славкинов помоћник из ОГПУ-а. Вели да им више не требају, изучили су их натенане. Баш тако је рекао: *нашанане*.

*Буљаков лисџа дневнике, оглази до камина, њврдо ледга у Јелену Сергејевну.*

**МИХАИЛ** (*Прозукло*): И тако *они* већ годинама, са бестидном радозналешћу, рове по мом животу, по мојим мислима, осећањима, мојим списима... Сецирају и комадају моју душу као што форензичари сецирају леш! Зар се то сме? То је болесно, и горе – то је развратно! (*Држи рукојисе изнад вајше, суморно*.) Љуша, да знаш – више никад нико неће узимати моје рукописе! Никад! (*Баца их у вајшу*.)

**ЈЕЛЕНА:** Миша! Шта то радиш!?

**МИХАИЛ** (*Цеја и баца у вајшу*): Рукописи су најсигурнији кад горе...

**ЈЕЛЕНА:** Миша, не ради то... молим те!

**МИХАИЛ** (*Прешура њо сџану и баца рукојисе*): И ово... и ово... све ће да иде у ватру! (*Исџод креветџа извлачи њовеџи бунџи њајџира, дуџо џа џледа*...) Видиш ово, Љуша, то је роман, назвао сам га *Роман о Ђаволу*... моје најинтимније дело... Не, они га неће видети... и *Ђаво* иде у ватру... (*Лудачки смех*.)

**ЈЕЛЕНА:** Миша, смири се! Не може се тако... Не дам да горе!

**МИХАИЛ** (*Кроз смех*): Ах, како лепо горе!!! Пустите, нека горе... Не, Љуша, ја више нећу да живим као прогоњена животиња у вечном страху... Не дам да ми се сецира душа! Хвала богу, човек увек има излаз; он, човек, може да окрене леђа целом свету, може да презре све – цео свет...! (*Оглази у групу собу*.)

**ЈЕЛЕНА:** Не дам да гори... не дам... (*Вади рукојисе из џламена*): *Дневници* су отишли, али, ево, твој рукопис *Ђаво* није изгорео... чудновато, ватра га је ухватила, а он и даље стоји... Не, Миша, овакви рукописи никад не горе...

*(Из собе се чује џуцањ)*

## II ЧИН

### ПРВА СЦЕНА

*Антикварница.*

*Отварање врати. Улази Булгаков, несигурно заступаје на вратима.*

**АНТИКВАР:** Изволите...

**МИХАИЛ:** Хтео бих да продам сат.

**АНТИКВАР** (*Сумњичаво гагледа*): Ваш сат?

**МИХАИЛ:** Да... поклон.

**АНТИКВАР:** Дајте да погледам... (*Узима сат, гуто гагледа*.) Хм! То није некакав драгоцен сат.

**МИХАИЛ:** Мени су рекли да вреди.

**АНТИКВАР** (*Суво*): Могу да вам дам за њега три рубље.

**МИХАИЛ:** Само?

**АНТИКВАР:** И то је превише!

**МИХАИЛ:** Добро, дајте три рубље... Знате, имам и један ланчић... златни...

**АНТИКВАР** (*Суво*): Не узимамо ланчиће... (*Узима сат и Булгакову даје три рубље*.) Молим вас, потпишите да сте продали сат... и примили три рубље... (*Неповерљивогледа у Булгакова који се пошисује*.) Потпишете се као Булгаков? Ви сте Булгаков?

**МИХАИЛ:** Да... ја сам Булгаков.

**АНТИКВАР:** Био је једном један писац Булгаков...

**МИХАИЛ:** Је ли? А шта је он писао?

**АНТИКВАР:** Па... књижицу сам његову читао... Мени се допала... Веле да је био један од најблиставијих и најнеобичнијих талената. Знате, њега је штампа јако нападала... (*шхо*) и они горе... притискали су га, притискали су га жестоко, и – онда је нестао... Дође ли вам шта тај Булгаков?

**МИХАИЛ:** То сам ја...

**АНТИКВАР:** Ви? (*После дуже паузе, променењешона*): Дајте да погледам тај ваш ланчић.

### ДРУГА СЦЕНА

*Москва. Схан у Кройшкиновој улици.*

*Михаил шета по шхану (на њему су старе беле чакшире, кушуља са ругама: једна на десном рамену, гуто на њрсима, на нојама поцејане пауче из којих му провирују њрси); заступаје код радног стола, размишља... сега, узима њеро, гледа шхо испред себе, онда нагло уступаје и шета из собе у собу... после неког времена заступаје код стола, двоуми се... Звоно.*

**МИХАИЛ** (*Отвара врати, прозукло, с најором*): Викентије Викентјевичу, откуд ви? Уђите!

**ВИКЕНТИЈЕ:** Не, не, ја сам, знате, само на кратко... (*Ипак улази у собу, видно збуњен*.) Ја знам, Михаило Афанасјевичу, да вам је сад тешко... Јелена Сергејевна ми је причала... Хвала богу што се метак заглавио... Ви сте сувише паметан човек да бих се ја усудио да вам дајем савете... (*Збуњен, показује њрема расушим ругојисима*.) Селите се?

**МИХАИЛ** (*Болно се осмехује*): Сређујем архиву. (*Резинирано*.) Ето, пишеш и пишеш, сви говоре како је то одлично а, опет, све иде у таму фиоке... моје фиоке – то је право гробље комада.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Је не мислим тако?

**МИХАИЛ** (*Иронично*): Да, да... И Петар Јаковљевич не мисли тако. Вели: “Зашто се ви секирате, Михаило Афанасјевичу, за ваша дела – после ваше смрти све ће бити одштампано...” Утешно, баш сам им на томе захвалан.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Ипак, ваше драме играју се у Паризу, Лондону, Берлину, Београду...

**МИХАИЛ** (*Резинирано*): Да, да, најтужније је то што ме објављују тамо где ја нећу, а не објављују тамо где ја хоћу; код куће не играју, а у иностранству пљачкају! Ја сам, тамо у свету, постао глас некакве слободне Русије, тамо ме вешто и лепо поткрадају и политички поткопавају, богате се на мени, а

овде ме прогањају и не дају ми да објављујем, ни да живим и оптужују ме да сам против совјета... и сви знају да нисам крив, и опет ћу пропасти... чудна судбина, заиста...

**ВИКЕНТИЈЕ:** Треба имати стрпљења и не одустајати!

**МИХАИЛ:** Ја не одустајем од писања и то је проблем; ја не одустајем од писања не зато што се надам да ће ме кад-тад штампати, него зато што другачије не могу... У мене као да се уселио злодух; почео сам поново да шкрабам, страницу за страницом, роман који је Љуша извадила из пепела – роман о ђаволу; сад га зовем *Мајстор и Мартирија*. Чудно је то, Викентије: човек који ради за хлеб, теран је јаким нагоном за самоодржање, па опет, кад услови постају неиздржљиви, он неретко одустаје, без обзира на нагон за самоодржањем... А шта је са мнош, Викентије? Шта рећи о човеку који пише а зна да му се дела никад неће штампати? Да ли ја на сопственом примеру показујем свету да је нагон за стварањем каткад јачи од нагона за самоодржањем!? (*Тврдо.*) Уверен сам да ни један мој редак неће отићи ни у штампу, ни на сцену и трудим се да изградим у себи равнодушан однос према томе, и вероватно сам постигао значајне резултате.

**ВИКЕНТИЈЕ:** Можда сте ви успели да се примирите, али, ето, већини руске интелигенције ви сте остали једина нада... од вас се очекује...

**МИХАИЛ** (*Изнервирано ја прекида.*): Да, да, сви нешто очекују од мене. Данас сретнем глумца Николаја Васиљевича... Навалио на мене, тапше ме по раменима и каже: “Михаило Афанасјевичу, не посустајте – ви и даље треба да се борите за уметничке принципе и уметничко лице Русије, без обзира колико вас то стајало.” Питам га: Зашто ја, Николају Васиљевичу, треба да се борим за уметничке принципе? “Па ви сте”, каже, “навикли да гладујете, чега ви више имате да се плашите?” Да, да, Николају Васиљевичу, наравно, ја сам навикао да гладујем, али то баш

нарочито не волим... Могли бисте ви мало да се борите... и да мало гладујете...

**ВИКЕНТИЈЕ:** Ја сам, у ствари, дошао да вам... (*Збуњује се, ирајаво вади коверат и иружа ја Буљакову.*) Ево узмите. Овде је пет хиљада...

**МИХАИЛ:** Забога, Викентије, шта то радите... како да вам вратим тај новац?

**ВИКЕНТИЈЕ:** Вратићете кад се обогатите... (*Гура му коверат у руке и брзо излази.*)

*Михаил стоји с ковером у руци, одлази до стола и ставља коверат на сто, шета по стану, стаје испред стола, иледа у коверат, затим одлучно сега за сто...*

**МИХАИЛ** (*Уз шкрићу иера, ирозукло*): ВЛАДИ СССР-а

У мени сазрела жеља да окончавам своје списатељске муке, приморава ме да се влади СССР-а обратим искреним писмом.

Након забране свих мојих дела, многи грађани који ме познају као писца, саветовали су ми да напишем “комунистички комад” и да се обратим Влади СССР-а покајничким писмом које би садржало одрицање од мојих ранијих погледа, које сам изразио у књижевним делима и уверење да ћу од сад радити као писац-сапутник, предан идеји комунизма. Циљ: да се спасем од прогона и неизбежне пропасти. Овај савет нисам послушао. Сад сам уништен... (*Дуже илаву и иледа испред себе, затим насавља да иише и иовори.*) Молим совјетску Владу да узме у обзир да ја нисам политички радник, већ књижевник. Ако се неки уметник целог живота труди да сузбије штетне предрасуде, да одстрани ускогруде предрасуде, да просвети дух свога народа, да очисти његов укус и да оплемени његов менталитет и начин мишљења, зар се он може оптужити као човек који не воли своју отаџбину и није родољуб?

Након десет година прогањања, снаге ми је нестало. Изнурен, знајући да више не могу да будем ни објављен ни изведен унутар СССР-а, доведен до нервног слома (молим да се узме у обзир да је



онемогућавање да пишем једанако томе да сам жив сахрањен), обраћам се хуманости совјетске власти да мене, писца, који не може да буде од користи у својој отаџбини, великодушно протера ван граница СССР-а.

Ако је и ово што сам написао неуверљиво и ја будем осуђен на доживотно ћутање у СССР-у, молим совјетску Владу да ми да посао из струке и да ме службено упути у позориште да радим у својству државног редитеља.

Нудим СССР-у сасвим поштеног стручњака, редитеља и глумца, без икакве сенке саботерства, који прима на себе обавезу да ће савесно режирати било коју драму, почев од Шекспира па до савремених драма. Ако не будем постављен за редитеља, молим да будем постављен на место статисте. Ако не може ни статиста – молим за место сценског радника. Ако ни ово није могуће, молим совјетску Владу да поступи према мени онако како нађе за сходно, али да некако поступи... Михаил Афанасјевич Булгаков.

## ТРЕЋА СЦЕНА

*У сцџану Булџакова.*

*Замрачена соба. У уџду креветџ... На креветџу, у бледом болничком халаџу, наслођен на хрџу јасџука, лежи Булџаков... Исџред њџга разбаџани рукоџисџ... Дрхџџавим рукама држи листџ џаџира. Јелена Серџејевна седи на сџиолицџ до креветџа и куџа на џисађу машину...*

**МИХАИЛ** (*Тешко и сџоро чџџа из рукоџиса*): У белом плашту, крвавог наличџа, шџепавим кораком коњаника (*засџаје*)...

**ЈЕЛЕНА**: Шџепавим кораком коњаника... (*Пресџаје да куџа, забринуџа џледа у Булџакова*.) Можеш ли, Миша?

**МИХАИЛ**: Тешко... (*Осџавља рукоџис, џледа џрема џрозу*.) Кажу да је напољу минус 38 степени...

**ЈЕЛЕНА**: Минус 42...

**МИХАИЛ**: Да, прозори су се заледџли, чак и унутрашња стакла...

*Пауза.*

**ЈЕЛЕНА**: Дај да ти наместим те јастуке. (*Наместџџа јасџуке*.) Јутрос су на вџестџма јавџли да је окупирана Варшава... Лидџија Михајловна вели да су у Большом за два дана мобилисали седамдесет двоје џуди... (*ззбринуџо џа џледа*.) Да попијеш прашак, Миша?

**МИХАИЛ** (*Нервозно одмахује џлавом*): Глупости! Ко ме су кад ти прашџци помогли! Кад погледаш кроз историју, шта је све званична фармакопеја препоручивала као лек, мука те ухвати: жуч, крв, канџе, петлову кресту, длџке, зној, пљувачку шкорпије, змијску кожу и паукову мрежу и остале гадарије... мислиш да се данас нешто променило набоље? Делотворност лекарских рецепата и даље се ослања на томе да они буду што одвратнији.

**ЕЛЕНА** (*Прекорно*): И доктор Захаров и доктор Покоровски имају исти став по питању дијагнозе и лечења твоје болести. И Захаров и Покоровски важе за најбоље лекаре у Москви.

**МИХАИЛ** (*Одмахује руком*): Морам ти ређи да ме пред крај живота допало још једно разочарење – у лекаре. (*Блађо комичним џинизмом*.) Неђу их назвати убицама, то би било сувише јако, али ошљарима и тупоглавџима радо ћу их назвати...

**ЈЕЛЕНА** (*Озлојеђена*): Зови ти њих, Миша, како год хођеш, али попиј лек... И немој да се понашаш као они што више воле своју болест него лекара.

*Пауза.*

**МИХАИЛ** (*Наџџџо џледа џрема сџиолу*): Љуша, шта је оно? (*Јелена џа уџџџџо с неразумџвањџм џледа*.) Шта је оно, оно на столу?

**ЈЕЛЕНА**: А... то! Хм... Портвајн, донео га неки дечко јуче, вели: “То је за Михаила Афанасјевича!” “Па ко је послао портвајн?”, питам. Каже да му је дао келнер из позоришног бџфеа.

**МИХАИЛ** (*После краће паузе.*): Значи – готов сам!

**ЈЕЛЕНА**: Не разумем шта хоћеш да кажеш?

**МИХАИЛ**: Они, Љуша, боље знају од лекара шта ми је и како ми се пише!... Али сад ће и њима лакнути! И њих сам намучио... (*Шкри смех... одједном, забри-нуто.*) Да ли си Викентију вратила новац?

**ЈЕЛЕНА** (*Тужно ја пледа.*): Пре два месеца све је враћено.

**МИХАИЛ**: Да, полако и безнадежно се губим: све слабије видим, све слабије разумем... а ето, сад, одлази и памћење! Како је само погано природа удесила човека: немилосрдно нам узима део по део и још тражи од нас да све то мирно и трпељиво гледамо. Ми, Љуша, нестајемо срамотно брзо са овог света. Срамотно брзо...

*Пауза.*

**ЈЕЛЕНА**: Ипак, да попијеш ти тај лек! (*Булџаков равнодушно слеже раменима; Јелена користи повољан шренушак и брзо савлава лек и даје ја Миши.*) Звали су данас Борис и Николај Ердман... и Дмитријев, доћи ће вечерас да те виде... Из Художественог се стално распитују за тебе... (*Пауза, двоуми се да каже, одрезно.*) Звао је и Мљечин, пита: “Како здравље Михаила Афанасјевича... да ли нешто пише?”

**МИХАИЛ** (*Покушава да се осмехне*): И, шта си одговорила (*акцентује*) другу Мљечину?

**ЈЕЛЕНА**: Ништа... стајала сам крај телефона и ћутала. (*Глас набијен суздржаним њевом.*) Миша, кад би осећања могла да убију, Мљечина би, вероватно, нашла сад мртвог у постељи. И њега и сав онај олош!

**МИХАИЛ**: Ми обично мислимо да зло долази са врха власти, а мени се чини да су најгори они око власти, зло увек долази од ситнежи, ситнеж је та која урушава сваку велику идеју, она затрује средину кукавичлуком и сервилношћу. Али треба опростити, Љуша, људи су као деца – преиграју се, направе зло, па кад увиде коју су штету учинили – препадну се. Зову сад јер знају да ми је крај близу.

**ЈЕЛЕНА** (*Сиктаво.*): Зову те јер знају да је Стаљин читао твоје писмо и да је разговарао са тобом телефоном...

**МИХАИЛ**: Али не знају шта је Стаљин разговарао са мном?

**ЈЕЛЕНА**: Не знају, али ипак виде да Стаљин није дозволио да скапаш од гледи... није дао да те скроз униште.

**МИХАИЛ**: Није дао, омогућио ми је да живим, дао ми је посао (*иронише*) исправљати неписмена либрета у Бољшом, посао је достојан човека... (*Уздах, после крајке паузе, прозукло...*) Тужно је, Љуша, али ја тек сад, при крају живота, увиђам своју кривицу.

**ЈЕЛЕНА**: Кривицу? За бога милог, Миша, чему си ти сад крив?

**МИХАИЛ**: Крив сам што сам тако неодговорно оставио позив лекара и охоло кренуо у погубни експеримент са књижевношћу, где сам заложиио себе, без остатка.

**ЈЕЛЕНА** (*Плане.*): Хоћеш да кажеш да је твоја кривица то што си имао страсну љубав према књижевности? Што си се борио уметничким средствима, поште-но, свако ће то рећи, и твоји најљући непријатељи, што ниси хтео да пузиш као дим пред сваким олошом, што ниси...

**МИХАИЛ**: Стани, Љуша, стани! То је само један део приче, има и други, важнији... Ето, и Чехов је био лекар као и ја и писац кудикамо бољи од мене – а љубави и страст према књижевности није му била ништа слабија од моје – и, опет, за разлику од мене, Антон Павлович није дигао руке од медицине – мучио се са болесницима по свим забитима Русије, ја само неколико година а он скоро цео живот, и часно је зарађивао свој хлеб – и писао; писао лако, дубоко, непоновљиво и доказао да је бедно, човека недостојно, да се само живи за своју страст, без обзира колико та страст била племенита.

**ЈЕЛЕНА** (*Озлојеђена одмахује руком.*): Миша, из тебе сад говори најобичнија малодушност, сви знамо, цео свет, колико си се трудио да...

**МИХАИЛ:** Да, да, трудио сам се, не спорим, али моја кривица остаје. Имао сам позив достојан човека и нисам ради егоистичке страсти према књижевности, хтео да га прихватим. То је првенствено неодговорно, па и глупо – живети као животиња у вечном страху од света и сталном немиру. Такав живот има своју цену – лепу цену. И шта сам ја, Љуша, од свега добио? Шта? Добио сам агента ОГПУ-а, агента НКВД-а, ЦК, завист и пакост пропалих писаца и културног олоша... добио сиромаштво, презир и неурастенију... напунио се незадовољством и страховима, нервно сам оболео, физички се исцрпео, материјано и морално уништио, а то, Љуша, човек себи не сме да дозволи... Не сме!

**ЈЕЛЕНА** (*После краће паузе, шпронушо.*): Да, Миша, али без људи као што си ти, племенитих појединаца, не би било ништа на овом свету што би било вредно помена. Ја мислим да ми сви идемо по неким унапред одређеним путањама, као и звезде, с мањом или већом упорношћу.

**МИХАИЛ** (*Горко.*): Свестан сам да повратка нема – колико год сам се трудио да угушим самог себе, тешко је оставити перо – и као одговоран човек ја морам ствар извести до краја... Мучи ме нејасна жеља да закључим свој књижевни рачун...

**ЈЕЛЕНА:** Шта хоћеш да кажеш?

**МИХАИЛ:** Хоћу да кажем да ја морам из овог света изаћи колико-толико достојанствено – то ми је сад најпречи задатак. (*Придиже се на лактове, дуго їледа у Јелену Серїејевну.*) Ја знам да нећу дуго...

**ЈЕЛЕНА:** Миша, забога, о чему причаш....

**МИХАИЛ** (*Неспрїливо одмахује руком.*): Имао сам два циља у животу; први: да никад ником не начиним зло, и тај сам циљ испунио; други, да нешто вредно оставим свету; то је рукопис који си ти спасила из ватре – *Роман о Баволу*, сад сам га назвао *Мајстор и Марїарїиа* – слутим да сам урадио добру ствар која може колико-толико да оправда овај мој улу-

до страћен књижевни живот... Ти се, Љуша, потруди па после моје смрти објаве овај роман... Хоћу да одем са овог света са осећењем да сам нешто заиста вредно урадио, хоћу, Љуша, да одем са свешћу да Михајло Афанасјевич Булгаков није улудо живео...  
*Пауза, дуго, неїријайна... Булгаков узима лисїї паїира...*

**МИХАИЛ:** Хајдемо, Љуша! (*Чиїа.*) У белом плашту, крвавог наличја, шепавим кораком коњаника, рано изјутра четрнестог дана пролећног месеца нисана, у покривену колонаду између два крила дворца Ирода Великог изашао је прокуратор Јудеје Понтије Пилат...

*Глас се їуби, чује се куцање їисаће машине...*

## ЧЕТВРТА СЦЕНА

*Звук їелефона...*

*Помрчина, заїим шкрїо освейљење... Полуїразна соба, на средини собе мали сїааклени сїолић, на сїолићу – їелефон: звони дуго и уїорно... Корацї... У собу, обучена у црнину, улази Јелена Серїејевна; їодїже слушалицу.*

**ЈЕЛЕНА** (*Прозукло.*): Да!?

**ГЛАС** (*Снажан, резак.*): Дobar дан, овде секретаријат Централног комитета, на телефону секретар друга Стаљина, Турсанов... реците, да ли је истина да је умро друг Булгаков?

**ЈЕЛЕНА** (*После краће паузе, сїушїеної їласа.*): Да, истина је...

*(Пауза, слушалица се ћуїке сїушїа... Јелена Серїејевна осїаје са їелефоном у руцї, скамењена, їврга израза... Са їелефона се чује звук їрекинуће везе.)*

**ЗАВЕСА.**

---

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

---